عثماني الميلود

شعرية تودوروق

الشعرية

عيون

عثماني الميلود

شعرية تودوروف



عيون

الكتاب : شعرية تودوروف
المؤلف : عثماني الميلود
الناشر : عيون المقالات
الطبعة : الأولى - الدارالبيضاء 1990
المطبعة : دار قرطبة - الدارالبيضاء
الايداع : 146 /1990

مقدمة عن الشعرية

يقول تودوروف: «ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه. . هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكـالـه، ولكنـه اتخـذ اتجاهين مختلفين: التفسير والنظرية[1]» «وإن الخـطاب النظري حول الأدب لا ينصب على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب، أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يقرب الحدس فيما بينها[2]». تنشأ الشعرية من إفراز هذا الخطاب، أي العثور على مقــولات الأعــمال الأدبية، أو طرائق صياغتهــا، فإذا «أرادت الـدراسـات الأدبية أن تصـير علما، فعليهـا أن تعـترف بالـطريقـة، باعتبارها، شخصية (ها) الوحيدة[3]».

إن مصطلح الشعرية كما ورد علينا، عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني[4]:

1) فهو كل نظرية داخلية للأدب.
2) أو هو مجمـوع الامكـانـات الأدبية (التيماتيكية ـ التركيبية ـ الأسلوبية إلخ.) التي يتبناها كاتب ما.
3) أو هو إحالة على كل الترميزات المعيارية الاجبارية لمدرسة ما.

وليس من شأن الشعـرية الاشتغـال على المستويين الأخيرين. فالخيارات الفـردية، أو الخاصة، بكاتب ما هي إفراز القراءة المحايثة لأعـمالـه، وكـل قراءة هي عبارة عن اشتغال على نسق نص خاص، يستعـير أدواتـه من الشعـرية: أمّـا الاحـالـة على الترميزات المعيارية الاجبـارية لمدرسـة ما، فهـو خطأ منهجي يسهـل دحضه إذا تصورنا الترميزات، باعتبارها دوغمائية مفرطة في الاحتياط والثبات.

فالشعـرية، حسب الاختيار الأول، هي اقتراح لبناء المقولات التي تسمـح بالقبض على الـوحـدة والتنوع، مرة واحدة، لكل الآثار الأدبية، وقادرة على تحديد لقاءات ممكنة بين المقولات. وبهذا المعنى، فإن موضوع الشعرية يكون مؤسسا، قبلا، عن طريق الأعمال المفترضة

والأعمال الواقعية، على حد سواء[5] «فهي لا تتوخى التأويل الصحيح للآثار الأدبية كعلم للأدب*، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول فليس موضوع علم ما هو الواقعة الخاصة، ولكن القوانين التي تميزه» (تودوروف، 1972، ص106). وعليه، فإن الشعرية تتخذ موضوعها في بلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية باعتبارها خطابا أدبيا تظهر فيه مبادىء تناسل لا نهائية من النصوص.

وحسب تودوروف[6]، فعلى الشعرية أن تجيب على عدة أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

1) ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب كوحدة داخلية ونظرية. أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2) ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي.

بإيجاز فإن الشعرية تتوخى تاريخا للأدب من زاوية طرائقه التعبيرية، كما يقول اخنباوم.

وأخيرا، أريد أن أنبه لبعض الممارسات المرتبطة بالشعرية كالقراءة واللسنيات ـ فالقراءة هي مواجهة للكتابة التي «تنحدر من إشارة دلالية للكاتب»[7]. . . أي باعتبارها «حرية وكيانا مرموزا مكثفا أكثر فأكثر، فإن القراءة هي تهشيم لعالم الكتاب وإعادة لصنعه[8]». وحتى وإن كانت القراءة تتوسل بأدوات الشعرية، فإنها ليست تطبيقا لها، ذلك أن القراءة تهدف لاستخلاص المعنى من غير أن تستغرقها المقولات الشعرية. أما اللسانيات فتختلف عنهما معا، على أساس أن موضوعها هو اللغة في ذاتها ـ أقصد اللغة الطبيعية ـ باعتبارها مجموعة من المقولات الصورية، بينما تهدف الشعرية إلى استخلاص مقولات الخطاب، ولكن هذا الاختلاف، في الموضوع لا يعني أنهما مختلفتان جوهريا، فهما تتوسلان بنفس المفاهيم، ومن ثم تنخرطان في عالم الأنساق الدالة، عالم السيميوطيقا. ولعل حلم (جاكبسون) في تعاون بين أهل الخطاب وأهل

اللغـة، سيتحقق يومـا ما، ويشجع اللغويين على ارتياد عالم لم يحظوا بارتياده: عالم الخطاب الأدبي بالخصوص.

إن هذا المشروع الذي أستعرضه اليوم، بشيء من الجزم، كان مجرد خطوات، بل قطرات تراكمت لتؤسس نظرية متماسكـة، تملك ذاكرة أوسع من حرائق الزمن أو بهرجة الماء. فللشعرية تاريخ موغل في القـدم، حتى وإن كان موضـوعهـا أي الأدب، (أو الأدب باعتبـاره خطابا)، لم ينشأ إلا حديثا مع الرومانسيين. وكما اقترح ذلك (م. هـ. أبراهام) فإنه من الممكن وضع صنافة للنظريات الشعرية حسب ما سماه بالعناصر المكونة للفعل الأدبي وهي: المؤلف ـ القارىء ـ الأثر الأدبي ـ العالم أو الكون[9].

---

(1) الشعرية (الترجمة العربية) ص. 10

(2) Ibid ص. 11

(3) Huit questions de poétique. P. 17

(4) تودوروف ـ ديكرو (1972) ص. 106

(5) Ibid ص. 107

(6) Ibid ص. 107

(7) درجة الصفر في الكتابة ص. 39

(8) نقد وحقيقة. ص. 83 * والمصطلح لرولان بارت (نقد وحقيقة) ص. 83.

(9) The miror and Lamps - Oxford (1953)

لمحة تحقيبية :

1) شعرية أرسطو :

يمكن أن نعتبر مبدئيا كتاب أرسطو (الشعرية) الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة أول كتاب في نظرية الأدب. فهو استثناء، واستثناء جميل. فهذا الكتاب مفارقة جد سعيدة، يقول تودوروف مشخصا هذه المفارقة: «فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة، بطبيعة الحال)». والكتاب، كما هو معروف، ليس موضوعه الأدب، وبالتالي فلا علاقة له بنظرية الأدب، ولكنه كتاب في المحاكاة بواسطة الكلام، ولذلك فإن هذه الشعرية ترتكز على مبدإ المحاكاة. وكل شيء يبدأ بتحديد الانسان ككائن محاك، رغم أن أرسطو لا يعالج أي نوع من المحاكاة. فالمحاكاة، كما تبرز من الشعرية تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، إلى المحاكاة بواسطة الصوت، إلى المحاكاة عبر الكلام: فهل كان أرسطو يعرف ما نسميه، نحن، بالأدب؟ يقول أرسطو في تعريف المأساة التي تشكل مع الملحمة الأجناس الممثلة: «إن المأساة هي تقليد لعمل رصين تام على شيء من الامتداد، بخطاب منمق، لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من أقسامه، ويكون تحت شكل مأساوي لا روائي مستعملا الرعب والشفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع[10]» فأثر المحاكاة هو اللذة، ولكن التطهير (= كاثارسيس) أيضا، فعلى «الشاعر» كما يقول أرسطو «أن يحصل على ما تعطيه اللذة والخوف المثاران بمساعدة المحاكاة[11]».

فالنقد الأرسطي هو شعرية، أي نظرية في الوصف، ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أن نصه حافل بما ينبغي فعله، وما يجب تجنبه. فهل هذا الجانب التعليمي هو الذي حال دون تطوير طروحاته في العصور المتتالية[12]؟ وبالتالي، قاد الخلف إلى نزعة تحكيمية. ورغم أنني لا أزعم إحاطة بالكيفية التي تدوول بها هذا الكتاب عند العرب (ابن رشد، القرطاجني) وعند الأوربيين (في القرون الوسطى) فإن شهرة الكتاب قد حالت دون مخالفته أو تجاوزه. وعلينا أن ننتظر الشكلانيين الروس الذين بدأوا من حيث انتهى أرسطو.

2) ما بعد أرسطو :

يرسم تودوروف صورة للتطورات التي شهدها النقد الأدبي ابتداء من عصر النهضة، فيرى أنه تم حسب الأوجه التالية :

1) بعث كتاب الشعرية.
2) كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية (التي حدد أرسطو خصائصها النوعية [التراجيديا، الملحمة]).
3) بروز فكرة وحدة الفنون عبر علم الجمال.
4) ميلاد نظرية الأدب مع الرومانسيين الألمان (شليغل ـ غوته. . .) تنظر إلى الأدب باعتباره مفهوما له استقلاله النوعي.

ومعلوم أن النظرية النقدية الوصفية لم تمت مع القرنين التاسع عشر والعشرين بل تشبثت بحقها في الوجود أمام نقد مهووس بالتقويم، يتلذذ بتأويل الآثار الأدبية. «ومن بين أحلام الوضعية، في العلوم الانسانية التمييز، بل التعارض، بين التأويل الذاتية، المحترمة والاعتباطية ـ والوصف كنشاط يقيني ونهائي. وابتداء من القرن التاسع عشر، صيغت مجموعة من المشاريع، من أجل نقد علمي لن يكون إلا وصفا خالصا للآثار الأدبية، بعد أن أبعد كل تأويل[13]» وجاءت الشعرية، بعد كل هذا المخاض العسير، لكي تجعل حدا لهذا التعارض، معيدة بذلك سمتها النوعية، جاعلة موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للأدب.

3) شعرية بول فاليري :

نقرأ في مجلة (تل كل): إن «الأدب مليء بالأشخاص الذي لا يعرفون بالضبط ما يقولون، ولكنهم أقوياء بحاجتهم للكتابة[14]» لم تكن حاجة الكتابة هي ما يؤرق «فاليري» كما يقول «جينيت»، بل الذي كان يحدث السرور في نفسه هو توغله في النفس البشرية، من خلال شفافية وعمق الكلام[15] فما يميز العمل الأدبي في نظر «فاليري» هو كونه تجليا للكلام ذاته وليس ارتباطه بالأشياء[16] وعليه فإن العمل النقدي سيكون إضاءة لسر الخلق الشعري مثلا. واللذة الشعرية لذة ليست لها

غاية إلا ذاتها «فليس هناك من غاية وأكثر الفنون صفاء هي التي تنفصل عن كل استدلال وعن كل عمل دلالة وفي حقل الفن يرتفع الحقيقي إلى مرتبة تواطؤ مطبق بدقة[17]».

وفي هذا القـول، يعتنق «فـالـيري» بوضوح مذهب (ملارمي) ويرى مثله أن الشعر لعبة، طقس، دين، ليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته، وهو غايته الخاصة[18] وأيضا، فإن «كل فنطازيا خالصـة.. تجد طريقهـا، من خلال المـواضعات المختفية في مختلف الحساسيات التي تؤسسنا، فلا نبدع إلا ما يبدع وما يراد أن يبدع[19]». وهذه الاشارة إلى الخصائص النوعية للأدب، باعتبارها شكلا مطلقا، قد تقـرب فالـيري من الشكلانيين الروس. إذا، ما هو العلم الذي سيتابع هذا الصفاء الشعري؟ هل هو علم النفس؟ لا، لأن «كل عمل أدبي هو عمـل أشياء أخـرى من غير المؤلف[20]». إن هذا العلم هو الشعرية. فكيف فهم فاليري الشعرية؟ وعلى أي أساس؟

تجمع كثير من المصادر التي تعرضت لتاريخ النظريات الشعرية بأن فاليري قد مر بمرحلتين في فهمه المصطلح:

1) **المـرحلة الأولى**: فهم «فـاليري» الشعرية على أنها مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر، هنا، بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر.

2) **المرحلة الثانية**: وبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري أن الشعرية هي مفهوم بسيط للفعل (poeïnn)، حيث يقـول: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي إسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادىء الجمالية ذات الصلة بالشعر[21]» وستكـون الشعـرية، إذاك دراسـة للخصـائص النصية لهذا الفعـل الافتراضي (= الممكن) للمعطيات اللغوية. لكن هل استطاع مواطنو فاليري ـ الفرنسيون ـ أن يمددوا فاعلية هذا التشريع؟ وهل استهوتهم هذه التخريجات الجديدة على التفكير الأدبي عند الفرنسيين؟ ذلك ما لم

يتحقق إلا مع التحليل البنيوي في مرحلة الستينـات، بعـد الـرياح الخصبـة للشكـلانيين الـروس والنقد الجديد بإنجلترا وأمريكا وأعمال المورفولوجيين الألمان بشكل ما.

4) جاكبسـون والشكـلانيـون الروس :

ما هي الشكلانية؟ يعرفها جان لويس كابنيس (J. L. Cabanes) قائلا هي : «تيار من الدراسات الأدبية تطور في روسيا بين سنتي ألف وتسعمائة وخمسة عشر وألف وتسعمائة وثلاثين، وينبغي وضع هذا التيار في علاقة مع ازدهار اللسنيات البنائية وخاصة مع الحلقة اللسانية لبراغ، هذه الحلقة التي تبدو، جزئيا، كأصل في نشأته*. وينبغي خاصة وضع هذا التيار في خط المستقبليين الـروس، وينبغي ربـطه - بشكـل أكبر اتسـاعـا - مع هذا التيار الأدبي والجمالي، من (ملارميه إلى جويس)، الذي أكد على القوانين الداخلية للخطاب الأدبي. ووقف على المستوى النقدي ضد النزعة التاريخية المهيمنة[22]» وبالتالي فإن نظرية الأدب عند الشكلانيين ستكون بالطبع استجلاء لميكانزمات القول وتفكيكاً لآليته الداخلية بعيداً عن أي إحالة على التاريخ.

فما هي الشعرية عندهم؟ وما مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟

في سنة 1919 ظهر أول توجيه للشعرية عند الشكلانيين. ففي دراسة لجاكبسون عن شعر خليبنكوف (Khlebnikov) عرف الشعر على أنه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية، «وهكذا، فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية، أي ما يجعـل من عمـل معطى عملا أدبيا[23]» ومعنى هذا القول أن موضوع الشعرية (أو علم الأدب) هو الأدبية، أي آليات الصياغـة والـتركيب؛ فالشعـر مثـلا، هو تشكيل للكلمـة ذات القيمـة المستقلة في إطـار طرائق التعبـير، «فإذا أرادت الـدراسـة الأدبية أن تصـير علما» يقول جاكبسون «فعليها أن تعترف بالـطريقة باعتبارها شخصية (ها) الوحيدة[24]». وهكذا انتقل اهتمام الشكلانيين إلى تحليل مجمل البنى الحكائية.

- العمل الأدبي، عند أنخباوم كما جاء في دراسة لمعطف غوغول - ليس إلا تأليفا ولعبا.

- وهو عند تينيانوف (Tynianov) نظام من العوامل المترابطة (Système de facteurs corrélatifs).

- وارتبط اجتهاد شكلوفسكي (Chklovsky) بإقامة صنافة للأنماط السردية انطلاقا من أشكالها البلاغية.

- في حين اهتم فلادمير بروب (V. Propp) بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية، انطلاقا من نظرية الوظائف، من خلال معالجة أبنية تتكرر يمكن معرفتها وتحديدها وإدراك المبادىء الأساسية التي تكمن تحتها.

- كما اهتم شكلوفسكي وتينيانوف بالتطور الأدبي.

وهكذا طرحت الشعرية، عند الشكلانيين، كأحد مهامها تجاوز آفاق البلاغة والأسلوبيات وذلك بالتخلص من المعيارية أو طغيان التجريب والتنظير(بالي [Ch. Bally] بخاصة) وفض معضلات الخطاب الأدبي.

لم تنته الشكلانية أبدا، بل تناسلت في فضاءات أخرى، في ألمانيا، إنجلترا، أمريكا وفرنسا:

1) **ففي ألمانيا نشطت المدرسة المورفولوجية ما بين 1925 - 1955**[25] مستثمرة تراث غوته (GOETHE) . فيما يخص مفهوم الجشطالت (المستمد من فاوست غوته) الذي يتحدد كنفي وعزل للمظهر المتحرك، وذلك برفض الفرضيات الجمالية. كما شكلت أعمال ليو شبيتزر (L. Spitzer) وكارل فوسلر (K. Vossler) مرجعا لها. وهكذا حلل ج. مولر (G. Müller) مقولات الزمن، وأ. فالزل (O. Walzel) مسائل السرد، أما أ. لامير (E. Lammer) فقد حلل بنى الحكي. وأهم أثر لهذه المدرسة كتاب أندري يول (A. Jolles) : الأشكال البسيطة (les formes simples) 1930[26].

2) **وفي إنجلترا وأمريكا نشأ تيار النقد الجديد** (New Criticism) الذي جعل من مهامه الخاصة تأويل النصوص مبعدا لكل نشاط نظري. كما طرح جانبا جل المناهج التاريخية الوضعية والبيوغرافية، وبالخصوص محاولة تفسير النص انطلاقا من أصوله، واعتبر ذلك وهما

تكـوينيا (Genetic fallacy) بجـانـب وهـم القصـد (Intentional fallacy) الذي يتجلى في تأويل العمل الأدبي انطلاقا من مقاصد المؤلف. أو حتى الاقتراب من النص بما يتركه فينا من انفعالات واعتبرت المسألة مجرد وهم عاطفي (Affective fallacy) كما رفض هذا التيار أي صبغة تواصلية (fal-lacy of communication) يقول ارشبلد ماك ليش (Archibald M. leish): «A poem should not mean but be» أي أن القصيدة لا ينبغي أن تدل ولكن أن توجد (فقط)[27] وقد شكلت الصورة الشعرية مركز اهتمام هذا التيار (ريتشاردز ـ امبسن ـ بروك. . .) مع التراث الحكائي والنقدي لهنري جيمس (Henry James).

3) **أمـا التيار الأخير ـ التحليل البنيوي الفرنسي فجاء متأخرا** (1960)، متأخرا عن أصوله الشكلانية إذ هو شكلانية جديدة (Néo-formalisme) حاولت تحديد اهتـمامات المصدر مركزة على كيفية قراءة النصـوص باعتبـارهـا «بـداية جديدة للرموز التي صاغت ذلك الأثـر[28]» وهكذا فإن «ملامسة نص ـ ليس عن طريق الرؤية، وإنما بالكتابة ـ تضع بين النقد والقراءة هوة هي نفس الهوة التي تضعها كل دلالـة فينا بين جانبها الدال وجانبها المدلول[29]» لأن القراءة عادة ما تتوخى تشهيا للنص وعشقا للأثر الأدبي. وبخلاف هذه القراءة، تقوم «وظيفة القارىء» (فـ)« إدراك هذا القارىء الضمني ينخرط في النص، بنفس الدقة التي تكون عليها حركات الشخصيات[30]» وقد اهتم هذا التيار بتحليل أنـماط الحكي وتعـديل اجتهـادات الشكلانيين الروس وتقديم تصنيفات جديدة في هذا الباب (بارت ـ غريماس ـ شتراوس ـ جنيت ـ كرستيفا. . .).

1) الشعرية (الترجمة العربية)، ص10 .

2) Ibid. ، ص11 .

3) *Huit questions de poétique* ، ص17 .

4) تودوروف - ديكرو (1972)، ص106 .

5) Ibid. .

6) Ibid. ، ص107 .

7) درجة الصفر في الكتابة، ص39 .

8) نقد وحقيقة، ص83 .

*) والمصطلح لرولان بارت نقد وحقيقة، ص83 .

9) OXFORD, «The miror and Lamps» (1953) .

10) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. ف. تنغيم - ت. فريد انطونيوس - ص، 65 .

11) Que-sais-je? «La critique Littéraire» ، رقم 664، ص13 .

12) Ibid. ، ص17 .

13) (Poétique) ، تودوروف، سلسلة لوبوان/ 45، ص17 .

14) «OEuvres» pleĩade. T1, p. 575, in Genette (1966, p. 252).

15) المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص294 .

16) Figures I. p. 262. .

17) المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص298 .

18) Ibid. .

19) Figures I. p.262. .

20) Ibid. p. 259. .

21) «En lisant les cahiers de P. Valery», E. de la Rochefoucauld. p. 15. .

*) للتوضيح أكثر يراجع مقال اخنباوم: نظرية المنهج الشكلي مجلة أقلام، عدد 10/1979 .

22) J. L. Cabanes. «Critique littéraire et Sciences humaines», «Payot», p. 108.

23) R. Jakobson. «Huit questions de poétique», 16.

24) Ibid. p. 17. .

25) D.E.S.L. p. 110.

26) «La Critique littéraire», Que-sais-je? n° 664, p. 93.

27) «Intorduction aux études littéraires», méthode du texte, Collective-Duculot (Paris, Gembloux, 1987, p. 16-17.)

28) نقد وحقيقة، لرولان بارت، ص78 .

29) وفي كتاب نظرية الأدب، وليك واوستن تفصيل أكثر.

30) «Introduction à la littérature fantastique». p. 36. .

شعرية تودوروف

مفهوم الشعرية وموضوعها عند تودوروف :

من الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعرية، ذلك أنها ليست، في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول ج. جينيت[1] كما أن منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال كما حددنا سابقا. كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة - يدمج الشعرية ضمنه - باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل، مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع[2] ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب[3] وتكون الشعرية، عند هذا التيار الحديث، المعرفة الشمولية بالمبادىء العامة للشعر (باعتباره نموذج الأدب[4]) فكيف تتحدد شعرية تودوروف داخل هذا الركام الهائل من التنظيرات وملحقاتها الجمالية المعقدة؟ يتبنى تودوروف في إطار خيار استراتيجي، المفهوم الايتمولوجي للشعرية - مستلهما التعريف الفاليري لها - في كونها ترتبط بكل الأدب (منظومه ونثره)[5] إلاَّ أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا، ذلك أن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية، مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة (الأدب)[6]. إلا أن الأدب هو موضوع لكثير من العلوم المشتغلة على الأدب والموظفة له في حقول اشتغالها، فكيف تتعامل الشعرية - شعرية تودوروف بالطبع - مع هذه العلوم؟ ببساطة، إن شعرية تودوروف ترى في هذه العلوم عونا لها ما دامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزءً من اهتماماتها. وتتميز البلاغة، في هذا الاطار، بكونها أقرب الأقربين للشعرية، لأنها تشتغل على الخطاب (أي المجموع المكون لحقل البلاغة، في إطار فهمنا لها بشكل واسع)[7]. وعليه فإن شعرية تودوروف تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي. ومن تم، فهي لا تعطي بالا للأثر الأدبي إلا باعتباره تجليا لبنية مجردة وعامة، ليس الأثر الأدبي، فيها، إلا إمكانية من بين الامكانات الكثيرة، التي تسمح بوصف الخصائص العامة للأدب[8].

1) figures I p. 261

2) ›Réhtorique Générale‹ p. 23 - Points

3) Ibid p. 25

4) Ibid

5) Poétique p. 20

6) Ibid p. 27

7) Ibid p. 26

8) Ibid p. 20

مـــا الأدب ؟

1) التـعـريـف :

هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم.

منذ البداية، يبدو لي ضروريا استبعاد اللواحق الأنطولوجية للسؤال كما يجب أن أشير إلى أن هذا السؤال ليس من قبيل أسئلة «بلانشو»، ولا حتى آثاره الميتافيزيقية أي ما يترتب عن نمط هذا السؤال؟ ليست الشعرية اشتغالا على وقائع تجريبية، إنما الذي يهمها، بالدرجة الأولى، البنية المجردة للأدب الممكنة أو المفترضة، لكن هذا التدقيق لا يسهل بتاتا مهمة الشاعري (Poéticien) فعليه مرة أخرى أن يحدد زاوية اهتمامه بالأدب. فالذي يهم شعرية تودوروف ليس هو الأدب باعتباره كائنا (Être) ولكن باعتباره خطابا، يحاول أن يتكلم[1]. إذاً، ما هو الأدب؟ الأدب نظام، لكنه «ليس نظاما رمزيا أوليا (كما يمكن للرسم ،مثلا، أن يكون، أو كما هو الأمر مع اللغة في أحد معانيها) إنما هو نظام ثانوي : يستعمل كمادة أولية نظاما موجودا، قبلا، للكلام[2]» وهذه الفروق الموجودة بين النظام اللسني والنظام الأدبي لا يمكن أن تلاحظ بشكل مستمر إلا بدرجة دنيا، في الشعر الغنائي والشعر الحكمي» حيث تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها[3]»، وبدرجة قصوى في النص التخيلي، حيث تشكل الأفعال والشخصيات المستحضرة، بدورها، تشكيلا مستقلا بشكل نسبي، عن الجمل الواقعية (= المادية) التي تعرفنا بها[4].

إن التناول السابق يلغي الأبعاد الوظيفية للأدب، فهل هناك مبررات نظرية لمثل هذا الاقصاء؟ وهل الأمر يتعلق بمنظور فلسفي أم هو مجرد تضييق لدائرة الاختصاص؟ من المعروف أن أرسطو يعرف الأدب ـ والفن بعامة ـ كمحاكاة بواسطة الكلام (مع أن هذه المحاكاة ليست محاكاة مبتذلة ولا مجانية) لأفعال وأشخاص ليسوا بالضرورة واقعيين أو لم يوجدوا أبدا. «فالأدب تخيل» : هذا التعريف بنيوي إلى

حد ما لكن حينما يتساءل «هيدغر» عن جوهر الشعر فإن جوابه سيكون بالضرورة وظيفيا: «الفن تنفيذ للحقيقة ـ الشعر تشكيل للكائن بواسطة الكلام».

فالأدب يمكن أن ينظر إليه من زاويتين مختلفتين: الوظيفة والبنية، ولكن اختلاف المنظورين لا يمكن أن يؤدي، بالضرورة، إلى افتراق هذين البعدين، ذلك أن الوظيفة قد تخلق بنيتها كما يمكن للبنية أن تخلق وظيفتها إلا أن البنية والوظيفة لا يستتبع بعضهما بعضا بالتبادل بشكل صارم، مع أنه يمكن ملاحظة قرابة بينهما[5] لأن التعريف الأول (الوظيفي) لا ينطبق إلا على لون من ألوان الأدب السردي، بينما يجد التعريف الثاني خصوبته في المجال الشعري. إن قصور مثل هذه التعريفات هو الذي جر تودوروف مؤخرا، إلى إعلان فشل هذه المنظورات لأنها تنطلق من تسليم في الاتفاق على ما هو الأدب: لكن ماذا نعني بما ليس بأدبي (le non-littéraire) ؟ ألا يليق بالشعرية أن تشتغل بهذه الزاوية؟ من أجل تجاوز مثل هذا الإشكال النظري، يقترح تودوروف إدماج مفهوم نوعي، بإزاء مفهوم الأدب: مفهوم الخطاب[6]. ما ضرورة ذلك؟ يجيب تودوروف: لأن اللغة تنتج انطلاقا من المفردات وقواعد النحو جملا. ولكن الجمل ليست إلا نقطة انطلاق لكيفية اشتغال الخطاب: وهذه الجمل سوف تنتظم فيما بينها وتلفظ في سياق سوسيوثقافي معين، وبذلك ستتحول إلى ملفوظات واللغة إلى خطابات[7] وهذه الخطابات ـ المختلفة حسب وظيفتها وبنيتها اللفظية ـ هي ما يشكل نسق الأجناس الأدبية إلا أن هذا الحل لا يرضي التقدم العلمي والمعرفي لتودوروف، الشيء الذي سيدفعه إلى اقتراح مفهوم آخر أشمل: طوبولوجيا الخطابات* مادام الفرق بين ما هو أدبي وما ليس كذلك غير متاح ولا ممكن. وبعد هذا سيصبح مفهوم الأدب عنده مزجا بين اجتهادات المتأخرين من الكلاسيين وأوائل الرومانتيكيين (كوندياك ـ فريدريك شليغل). يقول شليغل: «إن تعريفا للشعر يمكّن فقط من تحديد ما يجب أن يكون عليه هذا الأخير وليس ما كان عليه (الشعر) أو ما هو كائن في الواقع. . .[8]».

2) الأجنــاس الأدبيــة :

إن انشغال الشعريات الغربية بموضوع الأجناس الأدبية، هو انشغال مصدره إشكالية النص الأدبي في التصور الغربي عبر الأزمنة. وإن مسألة الأجناس الأدبية قديمة شأنها في ذلك شأن الأدب نفسه. وهي بهذا المعنى تشكل وعي الأدب حيث نشأت عبر حركة دقيقة تجريدية ترغب في التحقق من الأدب، في إطار الانتظام داخل التاريخ.

وموضوع الأجناس الأدبية من أخصب المواضيع وأعسرها التي ما زالت تطرح مشاكل نظرية ومعرفية على الشعرية المعاصرة - هذه الشعرية التي ما زالت غير متمساكة ولا يقينية [9] - أولاً على المستوى التاريخي، يقول الناقد الألماني كارل فيتور (K. Viëtor) «إن الأجناس الأدبية هي إنتاجات فنية بحيث أن أصلها التاريخي من أغمض الأمور[10]» وثانيا، على المستوى المحايث لها، ذلك أنه يصعب القول أن هذا النموذج الخاص أو ذاك يمكن أن يكون نموذج الجنس الأدبي. وبالتالي فإن أهم مشكل نظري ومعرفي، في نفس الوقت، يطرح نفسه بإلحاح هو هذا: هل من الممكن وصف تاريخ الأجناس الأدبية حينما لا يكون هناك أي معيار للجنس الأدبي مدقّقا من قبل، بحيث لا يتضح هذا المعيار إلا بعد نظرة شمولية لمجموع كم الأعمال الفردية التي برزت خلال التاريخ؟

وإن أهم الأسئلة التي طرحتها الشعرية المعاصرة على نفسها، إزاء هذا الإشكال، اقْتَرَضْتُها من صياغة «جان ماري شايفر» (J. M. Schaeffer) لها[11]:

1) ماذا نقصد بالجنس الأدبي؟ والأجوبة على هذا السؤال لا تؤسس إلا الاختلاف الجذري، فقد يكون:

1 - معيارا - 2 - جوهرا مثاليا - 3 - قالبا للمقدرة الأدبية - 4 - مجرد مفهوم للتصنيف لا يناسب أي إنتاجية نصية خاصة... إلخ.

2) ما العلاقة التي تربط النصوص بالأجناس الأدبية؟

3) ما العلاقة التي تربط نصا مُعطى بجنسه الأدبي؟

4) ما هي العلاقة الموجودة بين الظواهر التجريبية والتصورات؟

5) هل الأجناس الأدبية تُطوِّر جوهر الأدب؟

لا ينتظر مني أن أجيب عن هذه الأسئلة الضخمة وليس طرحها بالأمر العبثي، لأنها صياغات بديلة لأسئلة قديمة لا تقدم البحث العلمي في هذا المجال، وسأتركها كمنارة لمشاريع طموحة، أمام الطرح الذي يعنيني أولا مع شعرية تودوروف، الذي يصرح بشكل واضح: «أن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو، في أيامنا هذه، تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا[13]» ولكن الحديث عن نص أدبي لابد وأن يتم من خلال الحديث عن جنسه وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبني النص حسبها[14] ومع ذلك لابد أن هناك الكثير من الاعتراضات التي يفصح عنها البحث في هذا المجال، ومنها: هل يحق لنا الحديث عن جنس أدبي ما دون دراسة، (أو على الأقل قراءة) كل الأعمال الأدبية التي تؤسسه؟ نعم لنا الحق في ذلك، لأن أهم مميزات الخطوات العلمية لا تتطلب ملاحظة كل لحظات الظاهرة لوصفها، وإنما تستعمل بدل ذلك عملا استقرائيا، من خلال مجموع التكرارات التي تتيح، بدورها، إمكانية استخلاص فرضية عامة يتم التثبت منها بتطبيقها على باقي الآثار الأدبية[15] فليس كم الملاحظات بالأمر اللازم، ولكن التماسك المنطقي للنظرية فقط هو المهم. ومعنى هذا أن كل بحث في الأدب يساهم في حركة مزدوجة رغما عنه من الأثر الأدبي، إلى الأدب (أو الجنس الأدبي) ومن الأدب (الجنس الأدبي) نحو الأثر الأدبي[16] لكن العلاقة ليست دائما، تكافئية، لأن الأثر الأدبي قد يخترق، بل قد ينزاح عن جنسه لكي يؤسس أصالته. إذاً، فإن التقابل بين الجنس والنوع (Genre/type) يمكن أن يكون مضيئا وواضحا، ولكن ينبغي الحذر من اطلاقيته[17].

وللتوضيح، يقترح تودوروف تعريفا للأجناس الأدبية في كونها وحدات يمكن وصفها من زاويتين مختلفتين: 1 ـ زاوية الملاحظة التجريبية ـ 2 ـ زاوية التحليل المجرد. فالجنس الأدبي، يشكل في مجتمع ما، ترددا لبعض الخصائص الخطابية، وأن النصوص الفردية تنتج وتدرك على أساس معيار قبلي، شكله المجتمع حسب ترميزه الخاص فليس الجنس، الأدبي أو غير ذلك، إلا هذا الترميز لخصائص

خطابية[18] والمقصود بالخصائص الخطابية (Discursive) هو تحويل أي مظهر خطابي إلى مظهر إلزامي (صوتيا، فونولوجيا، أو تيماتيكيا أو لفظيا كان).

فالفرق، إذاً، بين فعل كلامي وآخر، وبالتالي بين جنس وآخر، يمكن أن يكون مع أي من مستويات الخطاب هذه. إذاً هل هناك فرق بين الأجناس الأدبية وباقي أفعال الكلام؟

3) الكلام الأدبي (= الجنس الأدبي) والكلام غير الأدبي:

يقول تودوروف: «إن الخطاب الذي يعرفنا، فقط، على الفكر، غير مرئي، إذاً يستحيل وصفه[19]» فبم يصبح الخطاب مرئيا، مثيرا، وقابلا للوصف؟ نعرف جيدا - يقول تودوروف - أن الفكر يقوم على «الطبيعي» وأنه لا يصبح موضوعا للاثارة إلا إذا تم من خلال غشاء أو رسم أو لباس - الذي هو، بالنسبة لما نحن فيه، الصور البلاغية، فالخطاب دون صور بلاغية هو خطاب شفاف بالمرة، ومن هنا غير موجود... وإن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب...[20] ومعنى هذا أن الكلام الأدبي لا يحدث عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما، يستوقف القارىء قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه، يقول تودوروف: «يمكن أن نلخص، انطلاقا من هذه الملاحظات، أنه يوجد قطبان اثنان داخل الوعي الانساني للكلام: الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (Opaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس: فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم». وفي مقابله، هناك الخطاب الثخن المكسو، جيدا، برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا، وسيكون (بذلك) كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته[21] ومفاد كل هذا أن الخطاب الذي يوصل شيئا آخر، غير موجود لأنه ينطمس في العملية التواصلية[22] وأهم خاصية للكلام أن الأشياء لا وجود لها، وأن الكلمات لا مرجع لها (Denotatum) وحتى إن وجد فإنه

مرجع خيالي[23]، وعلى القارىء أن يعتمد على نفسه في استحضاره، لأن الكلمات تعاني من فقر جوهري في المعنى، كما يقول موريس بلانشو (M. Blanchot)[24] وعليه فإن «الأدب يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى الصرف[25]».

الهوامش

* الاشارة هنا لهيدغر.

1) «La notion de la littérature», TODOROV, p. 09.
2) «Poétique», p. 30.
3) Ibid., p. 30.
4) Ibid., p. 31.
5) TODOROV, (1987), p. 11.
6) Ibid., p. 23.
7) Ibid., p. 25.
8) Ibid., p. 25.
9) «Introduction à l'architexte», in «Théorie des genres», Points, p. 81.
10) Ibid., pp. 13 et 179.
11) Ibid. p. 29.
12) Ibid., pp. 180-184-185.
13) «L'origine des genres». «La notion de la littérature», p. 27. : هناك ترجمة عربية لهذا المقال للدكتور محمد برادة تحت عنوان أصل الأجناس الأدبية، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 1986، ص44 و52.
14) «Introduction à la littérature fantastique», p. 07.
15) Ibid., p. 08.
16) Ibid., p. 11 . في تودوروف (1972)، 197 ـ 198، تصنيف تودوروف للأجناس الأدبية.
17) D.E.S.L., p. 196.
18) «La Notion de la littérature», p. 33.
19) TODOROV (1967), p. 102.
20/21) Ibid. p. 102.
22) TODOROV, (1967), p. 103 (Larousse) 1967.
23) Ibid. p. 117.
24) «La part du feu», Paris, 1949, in TODOROV (1967), p. 117.
25) Ibidem, p. 117-118.

شعرية تودوروف وتحليل الخطاب الأدبي

تجليات الخطاب ومستويات تحليله :

سبقت الاشارة - في إطار حديثنا عن الأدب - إلى أن الأدب نظام لكنه نظام ثانوي مادام يستعمل نظاما موجودا قبله الذي هو اللغة . ومن أهم الاختلافات الموجودة بين نظام اللغة والنظام الأدبي، كون الأول تنتظمه قواعد صورية وعقلانية في نفس الآن، أما النظام الثاني، فهو لعب وخرق للمعتاد، فهل يمكن الحديث، والحالة هذه، عن نظام ما، زيادة على كون وقائع الخطاب الأدبي متنوعة ومتعددة؟

يقترح تودوروف، من زاوية استراتيجية أولى، تصنيف العلاقات الملحوظة للنص الأدبي إلى مجموعتين كبيرتين :

1) علاقات حضورية بين عناصر حاضرة .
2) علاقات غيابية بين عناصر غائبة .

ويعترف تودوروف، تباعا، بمحدودية وعمومية تقسيم مماثل، حيث يقول: «مثل كل تقسيم أكثر عمومية، فإنه لا يمكن أن يعد مطلقا[1]» لأن هناك من العناصر ما يمكن أن تكون غائبة عن النص لكنها حاضرة في الذاكرة الجماعية للقراء - قراء فترة معينة . فالخيار، إذاً، مجرد تكتيك إجرائي من أجل جمع مجمل العناصر المشكلة للعمل الأدبي[2] هذه العناصر جمعها تودوروف في ثلاث مجموعات تمس المظاهر - أو المستويات - اللفظية، التركيبية، والدلالية[3] . وهذا التقسيم يستند، في جزء منه، على تقسيمات السيميائي الأمريكي شارل موريس (CH. Morris) [4] . ومن أجل إثراء هذه المستويات فإن تودوروف يستند إلى تراث نقدي ثري يرجع في أصوله إلى الاجتهادات المثمرة لنظريات السرد المعاصرة (ج. جينيت بالخصوص) وبحوث المورفولوجيين الألمان، ومفهوم وجهة النظر المأثور عن التراث النقدي الأنجلوساكسوني حول أعمال «هنري جيمس»[5] .

وفي الأخير ينبه تودوروف إلى ضرورة النظر إلى التقسيم أعلاه من زاوية إجرائية لا واقعية، يقول: «فهذه المظاهر الثلاث للأثر الأدبي: تتمظهر في تداخل علائقي معقد وأنها لا توجد منعزلة إلا في تحليلنا[6]»

لأن المبرر هو الكشف عن البنى الأدبية الثاوية وراء كثافة النص، كما أن هذه العناصر (اللفظية، التركيبية، الدلالية) قابلة للملاحظة مباشرة، من خلال عالم الأدب باعتبارها تمظهرا لبنية مجردة، وأن دور الشعرية هو البحث عن مستويات تداخلها وانتظامها داخل النص.

المظهر الدلالي:

هناك مبرر واحد لتقديم هذا المظهر، على المظهرين الآخرين، يكمن أساسا في الاهمال الذي تعرض له هذا المظهر[7] مع أن جل التأويلات (= النقد الأدبي) اشتغلت بمحمولات الآثار الأدبية الفكرية أو النفسية أو الأخلاقية.. إلخ. وربما يعود هذا، من جهة، إلى الاهمال الذي تعرض له المستوى الدلالي في الدراسات اللسانية الحديثة ـ هذه الدراسات التي صارت تلهم نظريات النص الأدبي، ولهذا يرى «تودوروف» أن هذه المهمة صعبة جدا، وأن دور شعريته ليس هو حل هذه المعضلة المعقدة، وإنما جمع شتات الموضوع قصد تقريب الاشكالية[8]. ولهذا لم يتردد في تبني المقاربة اللسانية للمسألة الدلالية من خلال السؤالين التاليين: 1 ـ ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟ ـ 2 ـ وعلام يدل؟

1) ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟

إن هذا السؤال الصوري (formel) يشكل جوهر اهتمام اللسانيات اليوم، سؤال صوري لأنه يقف عند حدود معنى الدلالة بمفهومها الضيق[9] أولا، ولأنه ثانيا، كما يقول تودوروف: «يدع جانبا كل مشاكل الايحاء (Connotation) والاستعمال اللعبي (Ludique) للكلام، واعتماد الاستعارة» وثالثا لأن هذا السؤال اللسني لا يتجاوز أبداً حدود الجملة، باعتبارها الوحدة الأساسية للتحليل اللسني[10]، بمعنى أن المقاربة اللسانية تهتم فقط بالدلالة الحصرية متغافلة عن المعاني الثانية والانتظام الدال للخطاب. ومن أجل تعميق المقاربة اللسانية (= الصورية) للنص، يعتمد التحليل الدلالي المعاصر مبدأ التمييز بين المظهرين التاليين:

1) صيرورة الدلالة في وضعها داخل جداول الكلمات.
2) الترميز في الملفوظ داخل التركيب.

ولأن نظرية النص لا تهتم بالكلمات المفردة - إلا في حالات نادرة[11] - فإن الترميز - الترميز في الملفوظ - هو لُبُّ اهتمامها. فالمقاربة الدلالية تستعير وضعها من علاقة الدال بالمدلول بينما يهتم الترميز بعلاقة المدلول - أو المدلولات - بذاته - أو بذاتها - في وضعه (ها) التركيبي. وقبل استعراض المنافذ النظرية التي استلهمها تودوروف، في بحوثه حول المظهر الدلالي للخطاب، من اللائق أن نشير إلى أن البلاغة هي العلم[12] الذي انشغل أكثر بهذه المعاني الثانية تحت أسماء: الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل[13].

لقد عرفت النظرية الأدبية - على مستوى تحديد دلالة النص الأدبي - تطورا كبيرا، فمنذ «غوته»، «كوليردج» إلى حدود اجتهادات نورثروب فراي (N. FRAYE) نجد إجماعا على كون العلامة اللسانية تتوقف عن كونها شفافة، أو أداة بسيطة تخدم صيرورة المعنى، وهي السمة البارزة في الخطاب الشعري لأنه يتميز بالتركيز على المعنى بعيدا عن المرجع[14] يقول غوته: «هناك فرق كبير بين الشاعر الذي يبحث عن الخاص من منظار العام وذاك الذي ينظر إلى العام في الخاص لأن الأول يرغب في الخاص باعتباره نموذجا للعام، أما الثاني فيعطينا الطبيعة الخالصة للشعر لأنه يعبر عن الخاص من دون أن يفكر في العام[15]» وهو نفس المعنى الذي عبر عنه كوليردج بقوله: «إن الرمز علامة متضمنة في الفكرة التي تمثلها[16]» وتتضح هذه الفكرة إذا استحضرنا الفرق بين الرمزي والتشخيصي (Symbolique/Allégorique) أو استعملنا اصطلاحية بلاغية تجعل من الرمز - المجاز المرسل من أهم خصائص الشعر، بينما يستبعد التشخيص - الاستعارة من هذا الخطاب - أي الخطاب الشعري. ورغم أن النص التخيلي - مثلا - قد يشير أو يمثل خارجا ما، إلا أن النسق الرمزي الثاني الذي تشكله الكلمات (الحكي: Récit) يمتلك خاصية مستقلة[17]. ويأخذ الترميز وجوده من مصدرين اثنين[18]:

1) الأول من النص ذاته.
2) والثاني قد يتعلق بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى[19].

أ) مظاهر الدلالة :

استطاع تودوروف في أطروحته للسلك الثالث، أن يميز بين ثلاث مظاهر أساسية للدلالة وهي : 1 ـ المظهر المرجعي ـ 2 ـ المظهر الحرفي ـ 3 ـ المظهر المادي .

أ) **المظهر المرجعي** : وهذا المظهر لم ينل اهتمام تودوروف رغم أنه لمح إلى أهميته في كونه يشكل، غالبا، الجزء المهيمن في الدلالة وبفضله يستطيع ملفوظ ما الارتباط مع واقع هو الآخر خارجي[20] وسيتطور هذا المظهر، في بحوث تودوروف، لكن من منظور مختلف سنتعرض له حينما نعرض لعلاقة النص بالمرجع .

2) **المظهر الحرفي** : يمكن تحديد تمظهره في الحالة التي نستحضر فيها الملفوظ ذاته من دون مرجعه، ولكن هذا لا يعني أن هذه العبارة هي «تراكم غير واضح للأصوات أو الحروف بل هي أشبه بوحدة من المعاني، حيث تؤخذ الكلمات ككلمات وليس كأشياء ولا كسلاسل من الظواهر[21]» . وأن أهمية هذا المظهر تكمن في كونه يعطي للملفوظ بعض العمق لأن دلالته في هذه الحالة، لا تتكون فقط مما توحي به، بل أيضا مما هي عليه[22] .

3) **المظهر المادي** : وفي مقابل المظهر الحرفي، يوجد ما هو أكثر منه من حيث إسهامه بدرجة عالية في تعميق الملفوظ، بحيث يصير أشبه ما يكون بالموضوع المستقل أكثر من كونه متتالية متجانسة من الكلمات . ولعل هذا ما يعطي هذا المظهر قدرة فائقة على تغيير الدلالة الكلية[23] للملفوظ، وتميزه عن العديد من العلامات الأخرى (الخطابات وبالخصوص اللغة الشفوية[24] .

وأخيرا، فإن المظهر الدلالي في شعرية تودوروف يبدو متعثرا مستلبا لصالح المظهرين الباقيين (اللفظي، التركيبي) وهذا ربما يرجع، في نظري، إلى انعدام وجود طرائق ممكنة لوصف هذا المظهر أولا، وثانيا لأن معرفتنا ما زالت سطحية حول القضايا التي تخص البنية الرمزية للخطابات .

2) علام يدل النص ؟ أو النص والمرجع :

إن المشكل الذي يمس الكيفية التي يدل بها النص يكاد يكون مشكــلا منجــزا، رغم اختــلاف منـظري الأدب، رغم المعـوقـات الاجرائية، إلا أن مشكلة النص والمرجع، أو النص والواقع تبدو غير محلولة منذ البداية لأنها تطرح مشاكل متعددة منها الاجرائي والمعرفي. فنحن نتفق منذ البداية على أن النص الأدبي كيان من الكلمات تتجاور فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، وأن كائنات النص هي كائنات من ورق، هي بإيجـاز عصارة مخيلة المؤلف. كما نصطدم منذ البداية بخلط شنيع بين الواقع والواقعية، وبين الواقع والحقيقة، وبين الواقع والتوثيق والنص والمحتمل. إن العديد من هذه التراكمات من الأوهام تصعـد في أصـولهـا إلى أرسطو وأفلاطون، وتجد تجليها مع الطبيعيين والواقعيين كتيار في القرن XIX . فهل نحن بحاجة إلى توضيح القضايا أم يجب أن نركن للوضوح ـ كيفما كان هذا الوضوح ـ ونتجنب الخلط الـذي تسلمناه من التراث النظري والتطبيقي لمن سبقنا؟ أم علينا أن نطرح الاشكالية غير مؤملين في حل نهائي لها. . معتبرين مشكلة المرجع إيتوبيا كما قال مشيل فوكو (M. Foucault) [25] أو مجرد شكل من أشكال الرياضة اللفظية يجبر فيها النص القارىء على اعتباره كذلك[26]. مهما تكن أحكامنا حول متغيرات الخطاب الواقعي، فلن تكون إلا أحكاما تصدر عن موقف مضاد للواقعي ـ موقف إيديولوجي صريح أو ضمني.

أ) الخلط بين الواقع والحقيقة :

يشير تودوروف في شعريته إلى أن منظري الرواية الأوائل (ومنهم : (ب. د. هويت = Huet) كانوا يطرحون النص في مقابل التاريخ أو أجنـاس أدبية أخـرى ناظرين إلى التاريخ باعتباره حقائق كلية، بينما بإمكان النص الروائي ـ مثلا أن يكون كذبا كله، جملة و تفصيلا[27] (فماذا بقي بين الرواية والكذب؟) ولهذا يجب علينا أن نميز، بادىء ذي بدء، بين الواقع والحقيقة، بالمعنى المتداول في المنطق الصوري[28]، يقـول جوتلوب فريج (G. FREGE) في وصف الخطاب الأدبي: «حينما نستمع، مثلا، إلى قصيدة ملحمية فإن الذي يثيرنا، بعيدا عن التناغم

المعطي، هو معنى الجمل، فقط، وكذلك الصور والمشاعر التي توحي بها (أي معنى الجمل). فإذا طرحنا مسألة الحقيقة، فسنترك اللذة الجمالية جانبا ونتجه نحو الملاحظة العلمية. وهذا هو السبب الذي يتساوى حسبه «أوليس»، مثلا، مع مرجع أولا، حينما ننظر إلى القصيدة باعتبارها أثرا من الفن»، ويعلق تودوروف قائلا: «فَمُساءلة النص الأدبي، حول حقيقته، غير ملائمة وتعود إلى قراءته كأشبه ما يكون بنص لا أدبي[29]»، والنص الأدبي حتى وإن كان وثيقة، فهو وثيقة ناقصة من الدرجة الثانية كما يقول جاكبسون ـ «إن الرواية [مثلا] لا تحاكي الواقع ولكنها تخلقه[30]».

2) الواقع والمحتمل :

يتحدد المحتمل ـ كمفهوم شائع ـ من خلال تعدد دلالي كبير: ولهذا لابد من حصر مجمل محمولاته قصد الابانة عن تبعاته ومتغيراته داخل الفكر الأدبي المعاصر. يميز تودوروف بين أربعة أنواع من المحتمل، فهو قد يعني:

1) علاقة ما بالواقع.

2) أو ارتباطا بين نص خاص ونص آخر (وهذا المعنى لأفلاطون وأرسطو).

3) علاقة النص بجنسه (كما نجد ذلك عند الكلاسيين الفرنسيين في كون الكوميديا تمتلك محتملها المختلف أساسا عن محتمل التراجيديا).

4) قدرة نص ما على إقناعنا بأنه يتقيد بالواقع وليس بقوانينه الخاصة (عند الطبيعيين مثلا) بمعنى من المعاني.

إن المحتمل هو القناع الذي لبسته قوانين النص، وعلينا كقراء أن نأخذ الأمر في ارتباطه بالواقع[31] فهل معنى هذا أن الاعتقاد بالواقع هو علة كافية في حاجتنا إلى التكلم؟ فالأدب الذي يرمز إلى استقلالية الخطاب لم يقنع مع ذلك أصحاب الفكرة القائلة بأن الكلمات تعكس الأشياء[32]. إن الغرض من دراسة المحتمل يجب أن يكون لغاية الابانة عن حقيقة مفادها أن الخطابات لا تتحكم فيها صلتها بالمرجع، ولكنها

تخضع مباشرة لقوانينها الخاصة، وأن الاعتقاد بكلام شفاف، مجرد وهم ليس إلاّ[33]. ومن حسن حظ التحليل الأدبي العلمي الجاد أن المفهوم - المحتمل - لم يعد مستعملا إلا في التعليقات النقدية من الدرجة الثانية.

3) النص والايديولوجيا :

يبرز إشكال حضور الايديولوجيا (بما هي تمثيل جمعي يهيمن على مجتمع ما، خلال حقبة معطاة) بخاصة في الأدب التخييلي، فهو قد يجد نفسه في مواجهة مفتوحة معها سواء وعى ذلك أم لم يعه. إن الايديولوجيا، من هذه الناحية ليست هي المرجع، «إنها خطاب ولكنه ذو ميزة إسهابية، منقطع، بحيث أننا نادرا ما نعيه[34]».

ويميز تودوروف بين نمطين من العلائق بين النص الأدبي ومجموعة التمثيلات التي تشكل النسق الايديولوجي :

1) إما أن يحاول النص اختراق صلابة الجنس مخترقا في نفس الوقت الايديولوجيا.

2) أو يكتفي بالجنس الأدبي من دون بحث عن تماثل ممكن مع الايديولوجيا وذلك بإعلان لاستقلاله الذاتي[34] وكخلاصة لهذا الجزء من البحث يمكن أن أعرض - في الخطاطة التالية، لأهم مكونات المرجع، حسب شعرية تودوروف، إذ تتحدد العلاقة بين النص ومراجعه الممكنة بالشكل التالي :

النص ↔ المرجع

الجنس الأدبي
الرأي العام

الواقع
الايديولوجيا

3) نحو فرضية لتيمات الأدب :

في جزء سابق من البحث، أشرت إل أن المظهر الدلالي في شعرية تودوروف، يقدم نفسه بشيء قليل من الحماس. ويبدو أن تخوفاته استراتيجية بالدرجة الأولى، ومنطقية مع نفسها ثانيا. وتحتل فرضية تاسيس تيماتيكية عامة للأدب، إحدى المظاهر البارزة لهذا التخوف: فكيف يمكن أن نتحدث عن تيمات أو أفكار في الأدب دون أن نقلص خصوصية الأدب فيتحول الأدب إلى مجرد نظام للترجمة؟ «فالمشكل الأكثر تعقيدا والأقل وضوحا في كل نظرية الأدب، هو كيفية التحدث عما يتحدث عنه الأدب[35]»، ذلك أن وصف وحدات التحليل التيماتيكي لم تتطور لحد الآن، كما أن المشكلة تطرح صعوبتين اثنتين[36]:

1) تحويل الأدب إلى مجرد «محتوى» ومن ثمة تجاهل خصوصية الأدب ومساواته مع غيره من الخطابات.

2) أو تحويله إلى مجرد شكل وبالتالي إنكار صلاحية التيمات في كل تحليل أدبي.

إن تودوروف لا يود أن يقول من وراء هذا بضرورة دمج هذين المستويين (وأكثر من هذا، فإنه يرفض هذه الثنائية بل يطالب بتجاوزها) وإنما يدعو إلى استعمال مفهوم البنية باعتبار النص الأدبي كُلاًّ ووحدة ديناميتين[37].

ويحدد تودوروف مفهوم التيمة (THÈME) باعتباره مقولة دلالية قادرة على الحضور على طول النص، أوحتى ضمن مجموع الأدب (تيمة الموت)[37]. ومن مظاهر الصعوبات التي تواجه دارسة التيمات ثلاث:

1) استبعاد اللسنيات ـ باعتبارها الملهم الأول لأغلبية النظريات الأدبية المعاصرة ـ للمعنى وارتباطها بالمستويات الصوتية ـ الوظيفية، وكذا التركيب. ولعل الشيء الذي عقد المسألة كون المقاربات النظرية، في الأدب، تقبل دراسة المكونات الشكلية (الايقاع، التأليف) ولكنها ترفض بقوة كل ما له صلة بالمحتوى[38].

2) قصور الدراسات التيماتيكية (جان بير ريشار ـ جورج بولي ـ جان روسي ـ جان ستاروبنسكي كأبرز ممثليها) عن بناء نظرية تحليلية متكاملة، وضعف لائحتها الاصطلاحية، ذلك أن النقد الموضوعاتي مجرد ترجمة للعمل الأدبي لا غير، كما أنه غير كوني، ولا يزودنا بالأدوات الكفيلة بتحليل وتفسير البنى العامة للخطاب الأدبي، زيادة على كونه ـ أي النقد الموضوعاتي ـ يستعمل مقولات لا أدبية لوصف موضوعات أدبية[39].

3) إن أغلبية الأنساق التيماتيكية تستمد أدواتها من إحدى النزعات المعاصرة في التحليل النفسي: أ ـ (نظرية النماذج العليا ليونغ (JUNG) ـ ب ـ نظرية المكونات المادية للخيال (الاسطقسات الأربعة) عند غاستون باشلار (G. BACHELARD) ـ ج ـ نظرية الأدوار الطبيعية (الفصول الأربعة، الساعات. . .) عند نورتروب فراي ـ د ـ نظرية الأساطير الغربية (نرسيس، أوديب) (عند جيلبير ديران G. DURAND)[40].

إن العيب الأساسي، في استلهام هذه النزعات النفسية كونها تساهم في طمس خصوصية الأدب، لأنها لا تستوعب الأدب، فقط بل تتجاوزه إلى أنساق أخرى. ولكن هذا لا يعني أن تودوروف يشك في وجود عناصر تيماتيكية في النص الأدبي لأن مثل هذا الرفض لن يحل المشكلة أبدا، يقول تودوروف: «يجب أن يتوصل إلى الابانة عن التشابه (الحاصل) بين الأدب وأنظمة العلامات الأخرى مع إظهار أصالته النوعية»[41]. . .

وهذا سيشكل مدخلا جديدا لهذا الموضوع، من خلال سؤال جوهري وبديل: ألا يمكن أن نؤسس هذه الفرضية ـ فرضية تيماتيكية أدبية عامة ـ داخل الكلام والأدب[42]؟ وينتهي تودوروف من خلال مدخله عن الأدب العجائبي ـ إلى كيفية نموذجية في دراسة التيمات تقوم على ما يلي:

1) ـ 1 ـ أولا، جمع التيمات بطريقة شكلية وتوزيعية بالضبط. ومن هذا، نحصل على جزء من مجموعات هذه التيمات بحيث أن كل

مجموعة تشمل التيمات التي تشكل كُلّاً على ما يبدو، أي ما يمكن أن يُوجد، حقيقة، مجموعة في عمل أدبي خاص.

ـ 2 ـ وبعد الحصول على هذه الفئات الشكلية، نحاول تأويل هذه التصنيفات نفسها[43].

وقد يحتج البعض، بأن هذه الطريقة، قد تبدو ساذجة، لكنها ضرورية كمحاولة أولى، يمكن أن تعتمد الحدس كموجه لها.

2) ـ 1 ـ يمكن أن نؤول تيمات ضمير المتكلم باعتبارها عملا للربط بين الانسان والعالم، ضمن نظام الادراك ـ الوعي[44].

ـ 2 ـ كما يمكن تأويل ضمير المخاطب باعتباره عملا للربط بين الانسان ورغباته، وبالتالي مع لا شعوره[45].

---

1) «Linguistique Générale», J. Lyons, 1970, (Larousse), p. 307.

2) «Poétique», p. 32.

3) يقول بيير غيرو: «إن الدلالة هي الاجراء الذي يجمع (بموجبه) بين شيء كائن، مفهوم أو حادث وعلامة تسمح باستحضاره: الغيمة علامة المطر...» عن: «La sémanti-que», Que-sais-je?, n° 655, p. 11.

4) «Poétique», p. 33.

5) في تحليل النص الشعري، حيث يكون التطابق تاما بين المعاني والأصوات ـ وقد طور أ. أمبسون معنى التضمين هذا، في مقال له بعنوان: Sémantique de la poésie «As-sertion des mots». سلسلة لوبوان (رقم 103)، ص 31ـ35.

6) وقد استطاعت جماعة مو = Mu أن تطور أكثر، هذا التراث، في عمل طليعي. ولعلم النفس الفرودي واللاكاني ولع قوي بهذه المظاهر ولكن من وجهة تحليل ـ نفسية.

7) «Poétique», p. 33.

8) D.E.S.L., p. 322.

9) Ibid., p. 330.

10) Ibid. p. 331.

11) Ibid. p. 322. يمكن أن نجد موازيا للتقسيمات السابقة، عند غوته وكولدرج وغيرهما، ما يقابلها عند تودوروف في تمييزه بين الكلام الشفاف والكلام الثخن في كتابه «Signi-fication et littérature»، ص 102.

12) «Poétique», p. 34.

13) وذلك بالانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي (= تأويل) بمختلف الطرق الهرمونتيكية أو قواعد مجردة عامة.

14) «Littérature et signification», p. 14.

15) Ibid., p. 15.

16) Ibid. p. 16.

17) Ibid. p. 16.

18) Ibid., p. 18.

19) «Les mots et les choses». Paris, Gallimard, 1966, p. 133.

20) «La production du Texte», M. Riffaterre : (L'explication (des) faits littéraires), Paris, Seuil, 1979.

21) «Poétique», p. 35.

22) D.E.S.L., p. 334.

23) ولا يعني هذا أن الأدب لا يربط أي علاقة مع مستويات حياتية أخرى (الاجتماعية بالخصوص) ولكن الأمر يتعلق، بدلا من ذلك، بنوع من التراتب بين هذه المستويات، يقول تينيانوف: «إن اعتبار الترابط بين الأنظمة من غير اعتبار للقوانين المحايثة لكل نظام، خطوة سيئة من المنظور المنهاجي (Méthodologique) »، ص D.E.S.L., p. 336-335 .

24) «Poétique de la prose», p. 175 et «Poétique», p. 37: T. TODOROV (1971-1968).

25) T. TODOROV (1987), p. 88.

26/27) Ibid., p. 86 et «Poétique de la prose», 176. ليست كل جملة إحالية بالضرورة. وهذه الواقعة معروفة، جيدا، عند اللسانيين والمناطقة... أن الجملة إحالية: أولا، ليست هناك درجة وسطى. / ويسمي الشكلانيون الروس العلاقة الأولى بالتحفيز (أو العلية) (Motivation) والثانية بالتجرد (Dénudation) والتجرد هو استعمال الطريقة الأدبية خارج عليتها المعتادة مع إبراز الخاصية الأدبية للعمل الأدبي (توما شفيسكي).

28) D.E.S.L., p. 336

29) «Intorduction à la littérature fantastique, p. 99.

30/31) Ibid., p. 100.

32) D.E.S.L, p. 283 : يجب أن نميز بين التيمة والغرض (propos - Thème) لأن المفهوم الثاني يحيل على مجال التحليل النفسي.

33) T. TODOROV (1970), p. 150.

34/35) Ibid., p. 106.

36) D.E.S.L., p. 284-285.

37) TODOROV (1968), p. 38-39.

38) T. TODOROV (1970), p. 112.

39) Ibid. p. 146.

40/41) Ibid., p. 106.

42) D.E.S.L., p. 284-285.

43) TODOROV (1968), p. 38-39.

44) T. TODOROV (1970), p. 112.

45) Ibid. p. 146.

4) المظهـر اللفظـي للنـص الأدبـي :

مبـدئيا، يشكـل هذا المـظهـر ـ بجانب المظهر الدلالي ـ أهم الجوانب التي تشغل الشعرية، في إطار حضورهما الخالص ضمن سياق خاص. ويكمن المظهر اللفظي في الجمل الملموسة المكونة للنص[1]، وبالضبط ما يمكن اعتباره عناصر أولية للجمل، من مستويات صوتية ونحوية، إلى آخره[2].

ويطرح هذا المظهر نوعين من المشاكل، يحددهما تودوروف كالتالي[3]:

1) المشاكل المرتبطة بالملفوظ (وهي التي تمس سجلات القول أو ما يسميه تودوروف بالأسلوب بالمفهوم الضيق).

2) المشاكل المرتبطة بالتلفظ (وهي التي تخص عملية بث النص وتلقيه. ويدرس تودوروف هذا الجانب ضمن ما اصطلح عليه بالرؤى أو وجهة النظر ـ الصيغة والزمن).

1) خـصـائـص الملفـوظ :

1 ـ سـجـلات الـقــول :

يمكن أن نحدد مع تودوروف سجلات القول بأنها الكيفية التي يعـرض بها السـارد، مثلا، قصته[4] معطيا هيمنة لعناصر بعينها، إذ «ليست هي متقابلات حقيقية بل خصائص متدرجة ومتواصلة[5]» من مثـل استعـمال مستـويين لغـويين اثنـين: الفصحى والعـامية. وهذه المستـويات ـ أو السجـلات على الأصـح ـ هي التي تساعد، بشكل مضبـوط على التمييز بين الكـاتب الذي يشير إلى الأشياء وذاك الذي يتحـدث عنهـا، وعليه، يميز تودوروف بين نوعـين من السجـلات الرئيسية: التمثيل والسرد[6] وهما مظهران لنمط الملفوظ المستعمل من طرف كاتب ما. ويتميزان أصـلا، على أساس التأكيد على المظهرين المـرجعي أو الحرفي أو على أساس طريقة التلفظ. وقبل أن نشرع في

حصر القضـايا التي تشغل هذا المظهر، أشير إلى أن سجلات القول والرؤى تشكلان، معا، داخل نسيج السرد، مقولتين متصلتين بشكل دقيق لأنهما يُعيِّنان صورة السارد[7].

أ ـ **مقولة الملموسية أو التجرد** : إنها أول مقولة تساعد القارىء على تمييز سجل ما، أي ما يدرك ببداهة أو وجاهة (ويضرب تودوروف لذلك مثلا بالرواية الواقعية التي يهيمن فيها الاهتمام بعرض التفاصيل المـادية على عكس الـرواية الـرومـانسية التي يهيمن عليهـا التحليل والتحليقات والخواطر).

ب ـ **مقولة حضور أو غياب المظاهر البلاغية** : وتمس هذه المقولة الثانية، القادرة على إبراز سجل ما، حضور أو غياب المظاهر البلاغية، أي ما سماه تودوروف سابقا، بالثخانة (Opacité أو الكثافة) والشفافية. وهذا ما يساعد على تحديد مدى تصويرية الخطاب الأدبي (figuralité).

ج ـ **مقولة حضور أو غياب التناص** : أما المقولة الثالثة فتمس مستوى التناص الموجود أو الغائب بين خطاب لاحق وخطاب سابق. ويسمي تودوروف الخـطاب الأول الـذي لا يستحضر خطابـا آخـر بالأحـادي القيمـة (Monovalent) (باعتباره حدا)، أما الخطاب التالي الذي يستحضر أساليب في القول سابقة، بالخطاب المتعدد القيم (Poly-valent) ص 15. ويعـترف تودوروف، في هذه الـنقـطة، بأسبقية الشكـلانيين الـروس في دراسة هذا المظهر الثاني من خلال الاعتراف بقيمته اللغوية، لكن باختين (M. Bakhtine) هو أول من صاغ نظرية متكـاملة عن تعـدد القيم التنـاصية[8] فالكاتب ـ أو المؤلف ـ في نظر باختـين يتعـرض كبـاقي أعضـاء جماعتـه، لتأثير كلمات غير محايدة، مشحونة بالانطباعات والتقويمات الصادرة عن الآخرين. فالكلمات، كما يخلص إلى ذلك، مسكونة بأصوات الآخرين. ولميكاييل رفاتير (Mik-haïl RIFFATERRE) ـ كما يقول تودوروف ـ الفضل في صياغة الفرضية حول الكيفية التي يحول بها النص الشعري مجموع الخصائص النوعية لأسلوب ما، أو تقليد معين أو أي نمط معين في كيفية استعمال الكلمات أو طرائق الشعر. إن هذا الحفر الأولي، قد يفيد، في نظر تودوروف، في

صياغة نظرية عامة للمستنسَخ (le cliché) قد تكون أسلوبية أو تيماتيكية أو سردية، وهي التي قد تلعب دورا حاسما في تشكيل معنى خطاب ما[9].

د ـ **مقولة ذاتية الكلام** : والمصطلح لاميل بنفنست (E. BENVE-NISTE) وهو آخر سمة مميزة في أي سجل قولي بحيث أن كل ملفوظ في ذاته آثار تلفظه من وصف أو حكم قيمة، فكل جملة تشتمل على تقويم ما ولكن بدرجات مختلفة، وهو الأمر الذي يسمح لنا بمعارضة خطاب تقويمي مع بقية سجلات القول[10].

ويميز تودوروف داخل هذا السجل بين مجموعة من الفئات ذات خصائص أشد صرامة :

1) الأولى هي ما سماه شارل بالي (Ch. Bally) بالخطاب العاطفي (أو التعبيري).

2) الثانية وهي ما يتحقق من خلال قطاع معزول بشكل جيد، من المفردات وهو ما يسميه تودوروف بالخطاب المشروط[11].

لكن الأدب المعاصر استطاع مزج هذين الخطابين وربما تجاوزهما إلى ما هو أعقد، مما يطرح مشكلا عويصا على الشعرية لاستكناهه أو البحث عن تأويل دقيق لفاعليته داخل الخطاب الأدبي المعاصر، بالطبع. وهذا ما قد يجعل مظاهر السجلات السابقة قاصرة عن استيعاب حركية الخطاب الأدبي وتغيراته المستمرة.

2 ـ الأسلوب بالمفهوم الضيق :

إن تودوروف لا يميز ـ بل لا يفصل ـ أصلا بين سجلات القول والأسلوب، فهما عنده نفس الشيء. ونحن بتوزيعنا لهما بهذا الشكل لا نريد أن نقول العكس، والسبب، في هذا، إجرائي بحت اقتضته طريقة وصف وتصنيف اجتهادات الرجل ليس إلاَّ. وعليه فلا قيمة لهذا الترتيب إلا ما يمكن أن يزيد في وضوح المعطيات وتصنيفها بشكل دقيق. ومن أجل ذلك، ومن أجل إدراك جيد لمدلول الأسلوب عند تودوروف يجب أن نميز المعاني الجارية لهذه الكلمة[12] :

1) قد يقصد به أسلوب عصر معين أو حركة فنية ما. ومن الأفضل أن نستعمل، هنا مفاهيم من مثل حقبة ـ جنس ـ نوع.

2) أو قد يكون بمعنى أسلوب عمل أدبي معين ـ وهذه المقولة أكثر عمومية وأشد تجريدا.

3) وقد يعتبر الأسلوب انحرافا عن معيار، لكن الابانة عن هذا المعيار قد تطرح مشاكل إجرائية جمة.

4) وقد يستفاد منه نوع وظيفي للكلام (الأسلوب الصحفي أو الاداري، . . . إلخ).

ويتحدد مدلول الأسلوب عند تودوروف بعد كل هذه التمييزات «باعتباره الاختيار الذي يجب أن يجريه النص من بين عدد معين من الالزامات المتضمنة في اللغة. والأسلوب بهذا الفهم، يوازي سجلات اللغة وترميزاتها الصغرى، وهذا ما تحيل عليه تعابير من مثل الأسلوب المجازي، الخطاب الانفعالي. وإن وصفا لعبارة ما، ليس إلا وصفا لمجمل المميزات الكلامية[13]».

ومن أجل إحاطة شاملة بالخصائص الأسلوبية لنص ما، وبشكل دقيق، لابد من مقارنة مزدوجة تشمل المستويين التاليين:

1) مستوى الملفوظ وذلك على صعيد مظاهره اللفظية، والتركيبية والدلالية، وما يتفرع عنها من مستويات صغرى من سمات مميزة (صوتية أو دلالية) إلى حدود الملفوظ كلية.

2) مستوى التلفظ، أي على صعيد العلاقات المحددة بين أبطال الخطاب (المتكلم/المستقبل/المرجع). ولأننا سنشير إلى أهمية هذه المستويات في تحليل الخطاب الأدبي ـ ولأننا، أيضا أشرنا إلى إجرائية البعض منها فيما سبق ـ فإننا نتوقف عند هذه الحدود، لنتفحص جيدا، خصوصية المستوى الثاني الخاص بالتلفظ.

2) خصائص التلفظ :

إن وصف هذا الجانب الخاص بالتلفظ هو الذي يطرح ما يسميه تودوروف بالخطاب المحمول[14] المنجز عبر تحويلات معينة ذات صبغة نحوية، وهو ما يتم عبر ما يعرف بالأسلوبين: المباشر وغير المباشر. ومن أهم جوانب هذا المظهر ما يميزه بالرؤى - ووجهات النظر، الصيغة والزمن.

1) الرؤى - وجهات النظر: (الأوضاع السردية):

حينما نقرأ عملا أدبيا، فإننا لانملك إذاك إدراكا مباشرا للأحداث التي يصفها هذا العمل لأن أحداثه تقدم بشكل مختلف عن الشكل الذي ندركه بها[15]. وإن مختلف أنماط الادراك والتعرف على خصوصيات الحكي هي ما يسميه تودوروف بالرؤى: «وبشكل دقيق، فإن الرؤية تعكس العلاقة الموجودة بين ضمير الغائب (ذات الملفوظ) وضمير المتكلم (موضوع التلفظ)، وبين الشخصية والسارد[16]». وعليه، فإن أهم تساؤل يطرح على قارىء الحكي الأدبي: من الذي يرى الأحداث؟ من الذي يرويها؟ وترتبط الأجوبة المعطاة، للقارىء بزاوية نظر خاصة تتعلق بنوع وجهة النظر[17] المتبناة. وهذه هي المقولة الأساسية التي تتيح إمكانية تشخيص الانتقال من الخطاب إلى العمل التخييلي.

لم يهتم النقد الأدبي، بهذه الناحية، إلا في القرن العشرين، حين برزت إلى الوجود أول دراسة منهجية خصصت لهذه المسألة (The Craft of fiction) «خدعة التخيل» لبرسي لابوك (P. Lubbock).

وبعد هذا تتالت الدراسات محللة هذه النقطة تحت أسماء النظرة بويون (J. Pouillon) - **المنظور - التبئير** (G. Genette) **والمظهر** عند تودوروف[17].

وقبل أن أتحدث عن الكيفية التي يشغل بها تودوروف هذا المفهوم، أشير إلى أن الأدوات الاجرائية مستمدة من مصدرين اثنين:

1) في كتاب الأدب والدلالة (1967) استمد المفهوم كما هو من بويون (Pouillon).

2) أما في كتبه التأسيسية (الشعرية - شعرية النثر - أجناس الخطاب إلخ..) فإن تودوروف ينوع مصادره: جيرار جنيت - الشكلانيون الروس (توماشفيسكي - تينيانوف.. إلخ) وهذه المرحلة هي الخصبة في الحياة العلمية للرجل.

لكن تودوروف لم يكتف في هذه المراحل بنقل هذه المفاهيم وتشغيلها بشكلها الأول، بل كان يميل إلى تعديلها مستبعدا ما تشمله من بديهيات وتعميمات[18].

يحيل مفهوم الرؤية (أو وجهة النظر) عند تودوروف على العلاقة القائمة بين السارد والعالم الممثل (أو المشخص). وإذا كان هذا المفهوم أكثر ارتباطا بالفنون التمثيلية فإنه يهم أيضا، فعل التمثيل في كل صيغة داخل الخطاب التمثيلي أو فعل التلفظ في ارتباطه بالملفوظ[19]. وقد حاول النقد المعاصر إقامة تقابلات تتيح تنظيم كل السمات التي تميز العلائق الموجودة بين السارد والعالم الممثل[20].

ومن أجل عملية إجرائية بحتة يقترح تودوروف أن نقارب مقولة الرؤية لسانيا، بمقولة الشخصية حسب المعنى الذي تفرزه هذه الأخيرة من العلاقات القائمة بين أبطال الفعل الخطابي: 1 - ضمير المتكلم وضمير المخاطب - 2 - الملفوظ ذاته وضميري الغائب والغائبة. وعليه، فإن مفهوم الرؤية يدمج مفاهيم التلفظ والملفوظ، فتصير طريقة السرد، بذلك تمتلك ثلاثة أبطال على الأقل[21]:

1 - الشخصية (ضمير الغائب) - 2 - السارد (ضمير المتكلم) - 3 - والقارىء (ضمير المخاطب) أو ما يسميه تودوروف تحت نعوت - 1 - الذي يُتحدث عنه - 2 - الذي يَتحدث - 3 - والذي يتحدث إليه.

وهكذا لا يمكن لصورة السارد أن تكون منعزلة، إذ في الوقت الذي يظهر فيه السارد، مع أول صفحة فإنه يكون مصحوبا بما يمكن تسميته بصورة القارىء[22]، ولكن لما كان السارد غير المؤلف فإن

القارىء الذي يتوجه إليه العمل التخييلي ليس هو الذي يقرأه. كما أن صورة السارد في النص تفترض مبدئيا تسليمنا بوجود مؤلف ضمني، أي (ذلـك الـذي يكتب) وليس الشخص المؤلف. فالمؤلف الضمني «هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور أو غياب جزء معين من القصـة، أي أنـه ذلـك الـذي يؤكـد النقد النفسي على تحديد هويته «كإنسان»[23]». وقد يحدث ألا يظهر للعيان، ومعنى ذلك فإن المؤلف الضمني والسارد قد ذُوِّبا في بعضهما البعض، ولكن من غير أن يفقد السارد دوره غير القابل للمقارنة[24]. لأنه في العديد من النصوص، قد «يلبس» شخصيات العمل التخييلي أو قد يبرز من خلال أحكام القيمة التي تطفو على سطح صيرورة السرد. وما قيل عن السارد والشخصية والمؤلف الضمني يقال أيضا عن القارىء، هذا القارىء الذي يجب ألا نخلطه بالقارىء الواقعي.

وهكـذا تتفـاعـل داخل بوثقة الرؤية كل هذه العناصر بشكل معقد، كأن تلتقي صورة السارد مع صورة القارىء، أو يوجد السارد بجانب شخصيات العمل التخييلي. فكل هذه العناصر الأربعة تحدد، حسب تودوروف، إشكالية الرؤية. هذه الاشكالية التي بدأت تفقد من حيويتهـا[25] وفـاعليتها التحليلية، رغم أنها شكلت نقطة ساخنةعند مختلف طرائق الكتـابـة. فالأدب المعـاصر (الرواية الجديدة ـ الرواية الجديدة الجديدة) بدأ يرفض مبدأ التمثيل، كما أن النقد المعاصر أيضا، لاحظ أن مقولة الرؤية لا تملك إلا قيمة وصفية ليس إلا، وبالتالي فإنها ليست دليل نجاح أو إخفاق العمل التخييلي.

2) الصيـغـة ـ الـزمـن :

أن تنتقـل من التخييلي إلى الـواقعي، معنـاه أن تمسـخ النص الأدبي. إذ ليس هناك واقعة، أولا، ثم لها تمثيلها ثانيا. فليس هناك إلا معطى واحد: هو النص الأدبي[26]. فكل ما يبنيه القراء من عوالم بعد طيهم لصفحات العمل الأدبي هو بناء شخصي، رغم تشابه بناءاتهم ـ تخطيطاتهم، إذ أن الأشياء لا تستنفذ ذاتها في أسمائها. وهذه البناءات التي ينـظمها كل القراء ناجمة، أصلا، عن الأخبار التي يستقونها من

العمل الأدبي. ويميز تودوروف بين مجموعة من الأنماط - الخصائص التي تحدد طبيعة هذه الأخبار، عدها في ثلاثة: 1 - مقولة الصيغة - 2 - مقولة الزمن - 3 - مقولة الرؤية.

وإذا كانت مقولة الرؤية - كما رأينا - هي الطريقة التي يدرك بها السارد الحوادث المنقولة، فإن مقولتي الصيغة والزمن تحددان على التتالي: 1 - درجة حضور الحوادث في النص - 2 - ارتباط مستويين زمنيين: زمن الخطاب التخييلي وزمن العالم التخييلي.

1) **مقولة الصيغة**: إن العمل التخييلي يُجري الانتقال من متتالية من الجمل الملموسة إلى عالم خيالي، بحيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها، ولا يبقى بين أيدينا إلا خطاب سردي يوحي بعالمه الخاص[27]. إن هذا التحول الذي تفرزه مجموعة من الصيغ اللغوية هو الذي يجعل كل كلمة هي ذاتها ولذاتها، بعكس الحوادث غير اللفظية التي لا يطرأ عليها أي تنوع في الصيغة اللهم بعض التنوعات التاريخية التي قد توهم بواقعية ما[28]. فالأمر في الحالة الأولى - كما يوضح ذلك تودوروف - يتعلق «بإقحام مصاغ لذاته في النص الحاضر. وفي الحالة الثانية، يتعلق الأمر بتسمية وقائع لفظية بواسطة الكلام، ومع ذلك يبقى أن القاسم المشترك بين الحالتين هو اعتباطيتهما[28]».

لقد رأى و. أورباخ (A. Auerbach) في تتابع مختلف صيغ التمثيل مفتاحا لتاريخ داخلي للأدب، هذا في الوقت الذي رأى ر. كلوج (R. Kellog) في ذلك معادلين لنزعتي المحاكاة والرمزية[29] في استمرارية فريدة. ويقترح تودوروف تصنيفا آخر مستمدا إياه من ج. جنيت - يقوم على ضرورة التمييز بين ثلاث درجات للاقحام:

أ) **الأسلوب المباشر**: حيث يكون الخطاب منقولا والعالم ثابتا. وهذا الأسلوب هو الذي يزيل كل فرق بين الخطاب السردي والعالم الذي يستدعيه. ويرى تودوروف في «شعرية النثر» أن حديث الراوي يمكن أن يعتبر، أيضا، أسلوبا مباشرا رغم بعض الفروق الأساسية. ويصح هذا الوضع في الحالة التي يمثل فيها الراوي داخل النص[30].

2) **الأسلوب غير المباشر**: (أو الخطاب المحكي): ويكون ذلك بالاحتفاظ بمضمون الجواب الذي افترض التلفظ به، ولكن مع إدماجه في قصة السارد، إلا أنه قد يحدث أن تكون أغلبية هذه التغييرات غير نحوية من مثل حذف أو اختصار الانطباعات العاطفية. ويوجد - كما يلاحظ ذلك تودوروف - أسلوب وسط بين الأسلوبين السابقين يطلق عليه في الفرنسية (Le Style Indirecte Libre): ومن أهم خصائصه أنه يتضمن كل الاشارات التي تحيل على الذات المتلفظة[31].

3) **الخطاب المروي**: حيث يكتفي هنا بتسجيل محتوى عملية الكلام دون الابقاء على أي عنصر منه[32]. من أجل فهم حقيقة هذه الصياغة النظرية، نقتبس المثال الذي ضربه تودوروف لذلك: «لقد أخبرت أمي بأنني قررت التزوج من ألبرتين». فهذا الخطاب المروي يشير أولا إلى أن هناك فعلا تلفظيا، ومضمون ذلك التلفظ، لكننا نجهل، كليةً، الكلمات التي قيلت حقا - أي المتلفظ بها فعلا[32].

2) **مقولة الزمن**: هذه هي المقولة الثالثة التي تحدد انتظام الحوادث المروية. فأن تصنع حكيا معناه أن تتمثل زمنا ما، هذا الزمن يندمج في زمن آخر أيضا، وهذا الآخر يتمثل زمنا ثالثا لعله زمن التلقي. فما نسميه زمنا، في المورفولوجيا - مورفولوجيا لغة ما - لا يدخل إذاً، في ارتباط بسيط ومباشر مع ما نسميه زمنا على الصعيد الوجودي. إن زمن الحكي هو وسط بين هذين لأنه يخص الارتباط الخاص بين الذي يتكلم والذي يتكلم عنه، أي البحث في تمثيلية الزمن في ارتباطه مع لحظة التلفظ، وهذا ما يسمى في شعرية تودوروف بزمن الخطاب[33]، إلا أن هذه المقولة - مقولة الزمن - تطرح قضيتين اثنتين بينهما علائق خاصة: زمنية العالم المقدم وزمنية المقدِّم له. ورغم بداهة هذا التقسيم إلا أنه لم ينل حقه من البحث إلا حديثا. ومن جهة أخرى إذا كان زمن العالم المتخيل (زمن القصة) معدا تعاقبيا، فإن جمل النص الأدبي لا تخضع أبدا، ولا يمكن أن تخضع لهذا النظام، وعلى القارىء أن يعيد لهذه الفوضى انتظامها، ذلك أن هذه الجمل تحيل، في نفس الآن على حوادث متناقضة[34]. فكيف نحافظ على هذا التعدد، في لحظة البناء هذه؟

ولأن تودوروف ـ كما أدركنا ذلك مشاهدة أو حدسا ـ لا يهتم بالوقائع ـ ومنها الوقائع الزمنية ـ فإنه يركز على المقولة وما يتفرع عنها من قضايا، تاركا أمر الوقائع للقراءات النقدية المحايثة للنص المفرد بشكله التجريبي. في زمن الحكي الأدبي يختلف زمن الحكاية المروية عن زمن تلقيها. وهذا ما يجعل تودوروف ـ مستلهما دائما ج. جنيت-يميز بين قضايا الزمنية (Temporalité) التالية:

1) زمن القصة (T. de l'histoire) وهو زمن التخيل أو الزمن المحكي أو الممثل وهذا الزمن يخص العالم المتحدث عنه.

2) زمن الكتابة (T. de l'écriture) (الحكي أو الحاكي): وهو زمن مرتبط بصيرورة التلفظ الحاضر في النص.

3) زمن القراءة (T. de la lecture): وهو تمثيل للزمن الضروري الذي يقرأ فيه النص، إلا أن هذا الزمن غير واضح بشكل كافٍ والواقع ـ يردف تودوروف قائلا ـ أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية[35]. ويميز تودوروف داخل هذا الزمن بين عدة حالات[36]:

1) تعليق الزمن: أو الاستراحة: ويكون ذلك حينما لا يتطابق أي زمن تخييلي مع زمن الخطاب (في الوصف أو الخواطر مثلا).

2) الحذف: ويحدث هذا في الوقت الذي لا يتطابق أي جزء من أجزاء زمن الخطاب في زمن التخيل.

3) المشهد: وهي حالة التوافق التام بين الزمنين. ويكون ذلك في حالة واحدة فقط، عبر حكي بالأسلوب المباشر. ويكون ذلك في المرويات والمحكيات الشفوية كما هو الأمر في الحدث المسرحي.

4) الوصف (أوالاسترجاع) والتلخيص: وهما حالتان تمسان الكيفية التي نضخم بها زمن التخيل أو نختزله إلى مدة قصيرة. وهذا التمييز لأرسطو الذي يفرق بين المحاكاة (Mimésis) والسرد (Diégésis). ونجد نفس الأمر بالنسبة للنقد الأنجلوسكسوني في التمييز بين العرض (To show) والحكي (To tell).

إذا كانت هذه الأزمنة الثلاثة تنتظم داخل النص فبجانبها توجد أزمنة خارجية تتقاطع مع النص على شكل علاقات. وهذه الأزمنة هي: 1 ـ زمن المؤلف ـ 2 ـ زمن القارىء ـ 3 ـ الزمن التاريخي.

فهذه العلاقات التي تخلقها كل هذه المقولات تحدد، بالضبط، إشكالية الزمنية في الحكي.

---

1) T. TODOROV (1970), p. 375.

2) Ibid., p. 376.

3) Ibid., p. 24.

4) T. TODOROV (1967), p. 83.

5) T. TODOROV (1968), p. 40.

6) T. TODOROV (1967), p. 83.

7) Ibid., p. 86.

8) يقول باختين: إن عنصرا معينا مما ندعوه رد فعل على أسلوب أدبي سابق، يوجد في كل أسلوب جديد وهو يمثل كذلك جدالا داخليا، أسلبة مضادة خفية، إذا أمكن القول لأسلوب الآخر. وهو يصاحب عادة المحاكاة الساخرة (Parodie) الصريحة «*La poétique de Dostoïevski*»، باريز ـ سوي، (1970) عن تودوروف (1968) ص44.

9) T. TODOROV (1968), p. 45.

10) Ibid., p. 47.

11) Ibid., ويكون هذا الخطاب بواسطة مجموعة من الصيغ اللغوية من مثل: Certaine-ment, peut-être, pouvoir, devoir إلخ.

12) T. TODOROV (1972), p. 383 (Le style).

13) Ibid.

14) Ibid., p. 386.

15) T.TODOROV (1967), p. 79. et TODOROV (1968), p. 56.

16) T. TODOROV (1967), p. 79.

17) Poétique, p. 56./ ص6/7، س1، العدد1، جريدة **الحوار الأكاديمي والتربوي**. وهكذا فإن مفهوم الرؤية أو وجهة النظر يشير إلى الطريقة التي تدرك بها الحوادث المنقولة من طرف السارد، وبالتالي من طرف القارىء المفترض عن: ص116 : «Poétique» dans (Qu'est-ce que le structuralisme), (Seuil). «Temps et roman», J. Pouillon, Paris, Gallimard, 1946.

18) وعلى سبيل المثال تودوروف (1967)، ص79، و(1972)، ص286 – 411.

19) Ibid. p. 411.

20) Ibid.

21) Ibid., p. 412.

22) (وهو المسرود له) .TODOROV (1967), p. 88 - TODOROV (1968), p. 67

23) .D.E.S.L., 413

24) ومن الخطإ الفطيع أن نفصل كليا هذا السارد عن المؤلف الضمني هو أن نعتبره ببساطة شخصية من الشخصيات .TODOROV (1968), p. 66.

25) .TODOROV (1968), p. 63

26) .TODOROV (1968), p. 49

27) .TODOROV (1971), p. 177

28) .TODOROV (1968), p. 51

29) .TODOROV (1972). p.335

30) .TODOROV (1971), p. 178

31) .TODOROV (1968), p. 51

32) .Ibid., p. 52

33) .D.E.S.L., p. 398

34) .TODOROV (1971), p. 178 . بحيث استعمله الشكلانيون الروس كقرينة للتمييز بين المتن
(fable) والمبنى (Sujet) وللمورفولوجيين الألمان نفس التقسيم بين (Erzählzeït) (زمن السرد) و Erzählte Zeït (الزمن السردي).

35) .TODOROV (1968), p. 54 .

36) .TODOROV (1972), p. 400 .

3 ـ المظهر التركيبي :

1 ـ التركيب (أو التأليف) :

يشكل هذا المظهر، بالاضافة إلى المظهر اللفظي، أكثر المظاهر صورية، الشيء الذي يسمح بوصفه بدون الاشارة إلى المعنى[1] أي معنى النص الخاص. والاحالة هنا لا تخص تركيب الجمل بل تركيب العلاقات التي تكون بين الوحدات النصية (الجمل، مجموعات من الجمل، . . . إلخ[2]) التي تأتلف داخل أجزاء النص، وفي هذه الحالة يصبح الحديث عن التأليف (Composition) أكثر من أي شيء آخر[3].

لقد تبلورت نظرية النص، منذ مدة قصيرة، لكنها عرفت أوجها مع المقاربات ذات المنظور السيميائي (= السيميوطيقي) وبخاصة مع جوليا كريستيفا (J. Kristeva) التي حاولت، في كل مؤلفاتها التأسيسية – Sémanalyse -1978-) (La révolution du langage poétique -1985- إنضاج نظرية للنص عامة وشاملة، أخذ خلالها، مفهوم النص معنى نوعيا. وإن التحليل التركيبي للنص يستند على مبدإ التحليل القضوي (Propositionnel) بحيث يختصر الخطاب في قضايا بسيطة منطقيا، تتشكل من عامل (موضوع) أو من محمول. . وهكذا نجد أن الجملة: الطفل يبكي، ليست إلا شكلا لسنيا، مركبة من المنظور المنطقي، من قضيتين متتاليين: س طفل وس يبكي ـ وكما يقول جان ديبوا (J. Du- bois) ، في معجمه اللسني أن القضية تماثل ما يمكن تسميته بالجملة الصغرى. وانطلاقا مما سبق، يمكن أن ندرس العلائق والارتباطات التي تقوم بين القضايا. هذه القضايا التي تكون على شكل ثلاثة أنماط، تحدد ثلاث انتظامات للنص: الانتظام المنطقي ـ الانتظام الزمني ـ الانتظام المكاني. وإن هذه الانتظامات قد توجد مجتمعة أو متفرقة لكنه من المستحيل أن توجد متفرقة: ذلك أن العمل الأدبي الخاص يستعمل، دفعة واحدة، العديد من أنماط العلاقات بين وحداته. وهو يخضع، إذاً، إلى العديد من الانتظامات في نفس الآن[4]. ويخضع تواتر هذه العلاقات ـ أو البنيات ـ إلى مبدإ الهيمنة الذي يمكن تحديده من زاويتين[5]:

1) المظهر الكمي الذي يشير إلى العلاقة الأكثر تواترا بين الوحدات.

2) المظهر الكيفي: ذلك أن هذه العلائق الموجودة بين الوحدات تبرز في أوقات معينة.

1) الانتظام المنطقي:

من خصائص الحكي، قديما، احتكامه إلى نظام منطقي صارم. وتعرف العلاقة المنطقية، التي تربط بين أجزاء النص، تحت اسم الاستتباع أو السببية[6].

ويشمل هذا الانتظام كل العلاقات المنطقية القائمة بين القضايا، من مثل: السببية، الفصل، الوصل، النفي، والاحتواء. وتعتبر القضية الأولى، أي السببية، من أكثر القضايا ترددا في المحكيات، إلا أنه ليس مفهوما بسيطا، بحيث أنه كثيرا، ما يخلط مع مبدإ التتابع (أو الزمنية). ويجمع هذا المبدأ شروط الوجود والنتائج والعلل[7].

ومن أجل تمييز هذا المفهوم، يعتمد تودوروف الفرق الذي يجريه فورستر (FORSTER) بين الانتظام السببي والانتظام التتابعي: فجملة: مات الملك، ومن بعده ماتت الملكة (حكي أو انتظام زمني) بينما جملة مات الملك ومن بعده ماتت الملكة حزنا فهي انتظام سببي أي عقدة (In-trigue)، وإن التتابع المنطقي هو في نظر القارىء علاقة أمتن بكثير من التتابع الزمني، وإذا تلازما فهو لا يرى، منهما، إلا الأول[8]. ولكن السببية تبرز كقضية خالصة في الخطابات البديهية بالخصوص (المنطق - خطاب المحامي أو الخطاب السياسي)، أما في مجال الأدب فيعتبر رسم الشخصية الجنس الأدبي الخالص السببية، حيث يتم إيقاف مجرى الزمن نهائيا[9].

1) **أقسام السببية**: كما سبقت الاشارة إلى ذلك فإن مفهوم السببية ليس بسيطا وبالتالي فإنه يمكن الحديث عن عدة أقسام للسببية، حصرها تودوروف في ثلاثة:

أ ـ **السببية المباشرة**: وهي التي تكون على الشكل التالي: س شجاع ـ س يتحدى الغول ـ سندباد يحب أن يسافر ـ سندباد يذهب مسافرا. ويسمي تودوروف هذه السببية أيضا السببية السيكولوجية[10]. فهذه السببية هي نتيجة فعل.

ب) **السببية التوسطية**: وفي هذه الحالة فإن ظهور قضية أولى لا تترتب عنه أي نتيجة. ولكنه من خلال مجرى الحكي يظهر س كشخص يتصرف بشجاعة. وهذه السببية* منتشرة، منقطعة، لا تترجم بواسطة فعل أوحد ولكن عبر مظاهر ثانوية للائحة من الأفعال تكون في الغالب متباعدة بعضها عن البعض[10].

ج) **السببية المنعقدة بواسطة قانون عام**[11]. بحيث لن تكون القضايا إلا تجسيما ومظاهر له.

وإن هذه الأقسام ـ أقسام السببية ـ تحيل في الواقع التجريبي وحسب هيمنتها، على ثلاثة أنماط من الحكي (أو القصص):

أ ـ **الحكي الميثولوجي**: حيث يأتلف منطق التتابع وتحويلات النمط الأول.

ب ـ **الحكي المعرفي** (Gnoséologique) حيث يصير منطق التتابع ثانويا عبر النوع الثاني من جنس التحويلات. وفي هذا النمط من الحكي تتراجع قيمة الأحداث لصالح الادراك الذي يكون لنا (وهذا هو السبب الذي دفع تودوروف إلى نعته، ثانيا، بالحكي الابستيمي[12].

ج ـ **الحكي الايديولوجي**: وتتحكم في هذا النوع من الحكي، قاعدة مجردة، أو فكرة تنجم عنها مختلف التغييرات الفجائية، بحيث لن تكون علاقة القضايا فيما بينها مباشرة، فلا يكون هناك انتقال من حالة سلبية إلى حالة إيجابية، ومن الجهل إلى المعرفة[13]. والرابط بين الأفعال القصصية صيغة مجردة. ولو تأملنا عن كثب مثال أدولف (Adolphe) لكونستان (Constant) يقول تودوروف موضحا طبيعة الصيغة المجردة السابقة ـ نجد أن الذي يحكم سلوك الشخصيات قاعدتان أساسيتان:

1 ـ الأولى تنبع من منطق الرغبة فيما ليس بحوزتنا والنفور مما هو بحوزتنا.

2 ـ الثانية ذات طبيعة أخلاقية مفادها أنه من الصعب علينا أن ننظم حياتنا على أساس شقاء الآخرين[14]. وحتى ولو اختلفت الأفعال القصصية، باختلاف الشخصيات التي تنجزها فإنها تكشف، في الأخير، عن فكرة انتظام إيديولوجي يحكمها.

2) الانتظام الزمني:

يتشكل هذا الانتظام بواسطة تتابع الوقائع التي يستحضرها الخطاب. وهكذا فإن هذا الانتظام يطغى بكثرة في الخطاب الاحالي (المرجعي أو التمثيلي) الذي يعير اهتماما للبعد الزماني (القصة أو الحكي)، لكنه يغيب في الخطاب غير التمثيلي: في الشعر الغنائي، مثلا، أو في الخطاب الوصفي (الدراسة السوسيولوجية السنكرونية مثلا).

ويخلط العديد من القراء ـ يلاحظ تودوروف متبعا في ذلك بارت ـ بين التتابع (الانتظام الزمني) والتلازم (الانتظام المنطقي) والسبب في ذلك نوع من العقلية الحتمية التي نربطها، بشكل لا واعي، بالجنس الأدبي ذاته[15]. ويبرز هذا الانتظام التتابعي، وبشكل دقيق، في رواية «أوليس» لجيمس جويس (J. JOYCE)، حيث أن العلاقة الوحيدة التي تنتظم داخلها الأفعال القصصية، تعاقبها المحض، كما تجري في ذهن شخصيات العمل التخييلي.

3) الانتظام المكاني:

يتحقق هذا الانتظام عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمنية، ولكنها تكون ذات طبيعة تشابهية أو خلافية. وإن هذا النمط من العلاقة يرسم بشكل جيد نوعا معينا من الفضاء. ويعتبر الايقاع الشعري نموذجا للانتظام المكاني. ومعنى هذا أن الأعمال الحكائية لا تنتظم داخل هذه المقولة.

لقد درس هذا الانتظام منذ الشكلانيين الروس، وعند جاكبسون بالخصوص، إلا أن الاهتمام به موغل في القدم. ويمكن أن نجد له أصولا في الأدب الغربي، ولنذكر هنا، الكتابات الخطية لقصائد

ملارمي (MALLARME) وخطيات أبولينير (G. APPOLINAIRE) . وقد شكلت دراسة جاكبسون لظاهرة التوازي في الشعر مقدمة جادة للبحث عن التناظر أو التدرج أو التناقض الذي يقيمه النص الشعري من أجل هندسة المكان. كما درست كريستيفا، ومن قبلها سوسير، ظاهرة الانكرام* (= الجناس الابدالي) وبينت الكيفية التي تحيل بها بعض الأصوات على أصوات أخرى، خالقة بذلك مكانا ما على مستوى الدال. وإذا كانت السببية كما حددتها تودوروف سابقا، ترتبط بالتخييل القديم، فإن الانتظامين الزمني والمكاني أصبحا يستخدمان في علاقات متداخلة ومركبة وذلك من خلال:

1) المراوحة بين خطابين (الأنا ـ الهو).

2) أو المراوحة بين سجلات لفظية أو مقولات نحوية أو شبكات دلالية.

وإن المزج بين هذه الأنظمة كما يخلص إلى ذلك تودوروف هو ما نجده حقا في الأدب[16].

4) نحو الحكي (Grammaire du Récit) :

لقد شرع في دراسة بنية الحكي منذ فلادمير بروب 1928 عن الحكايات الشعبية الروسية، ومرورا بسوريو (SOURIAU) 1950 عن المسرح ولفي اشتراوس 1958 عن الأسطورة قبل أن تتحول إلى مجال هام في الشعرية البنيوية[16]. وإذا كان بريمون (BREMOND) 1973 يصف عمله حول «منطق الحكي» بأنه مقاربة منطقية فإن العديد من المنظرين يتناولون، بشكل ظاهر، المشكلة انطلاقا من نموذج لسني باحثين عن إمكانية تأسيس نحو للحكي على أساس نحو اللغة معتبرين الحكي كتلفظ عبر جملتي (Transphrastique) ، ليس باعتباره مجرد تجميع للجمل، ولكن كبنية تربطها صلات تشابه مع الجملة كما يقول رولان بارت في دراسته التحليلية البنيوية للحكي (1966، ص 4). وستساهم أعمال غريماس (1966) وجنيت (1972) في بلورة حقيقية

لهذا المشروع الطموح. وتبرز مساهمة تودوروف، الذي يعنينا هنا، في عمله التأسيسي **نحو الحكايات العشر**، 1969 (Grammaire du Déca-meron) حيث حاول تحليل حكايات بوكاشيو (BOCCACE) باستخلاص المقـولات الضمنية لنحـو كوني يتحكم في إنتـاج الجمـل وكذا العوالم السردية. إن هذه المغريات هي التي ستمكن البحث من دراسة مجمل البنى والممارسات الرمزية للانسان غير اللغوية على الرغم من أن هذا النحو هو مجرد افتراض أولي. ويلاحظ تودوروف من جهة أخرى بكثير من الأسف، قلة البحـوث المتقـدمـة في هذا المجال اللهم مساهمات «فرويد» في دراسته للغة الحُلمية (Onirique) أما اللسانيون فلم يحاولوا أبدا الاهتمام بالموضوع حينما تساءلوا عن طبيعة النحو الكوني[18].

ويمكن لنظرية الحكي، من جهة أخرى أن تساهم بشكل فعال في معرفة هذا النحو، على أساس أن الحكي هو نشاط رمزي. والمقصود هنا، كما يفهم من سياق «نحو الحكايا العشر»، أن دراسة الحكي تتراوح بين مستويين مزدوجين[19]:

1) اقتراض مقولات ثرة من الجهاز المفهومي للدراسات المرصودة للغة ولكن من غير انبهار ساذج بالنظريات الحديثة عن اللغة.

2) كما يمكن، من جهـة ثانية، للدراسات المتعلقة بالسرد أن تصحح الصورة التي نحملها عن اللغة، جراء بحوث النحاة.

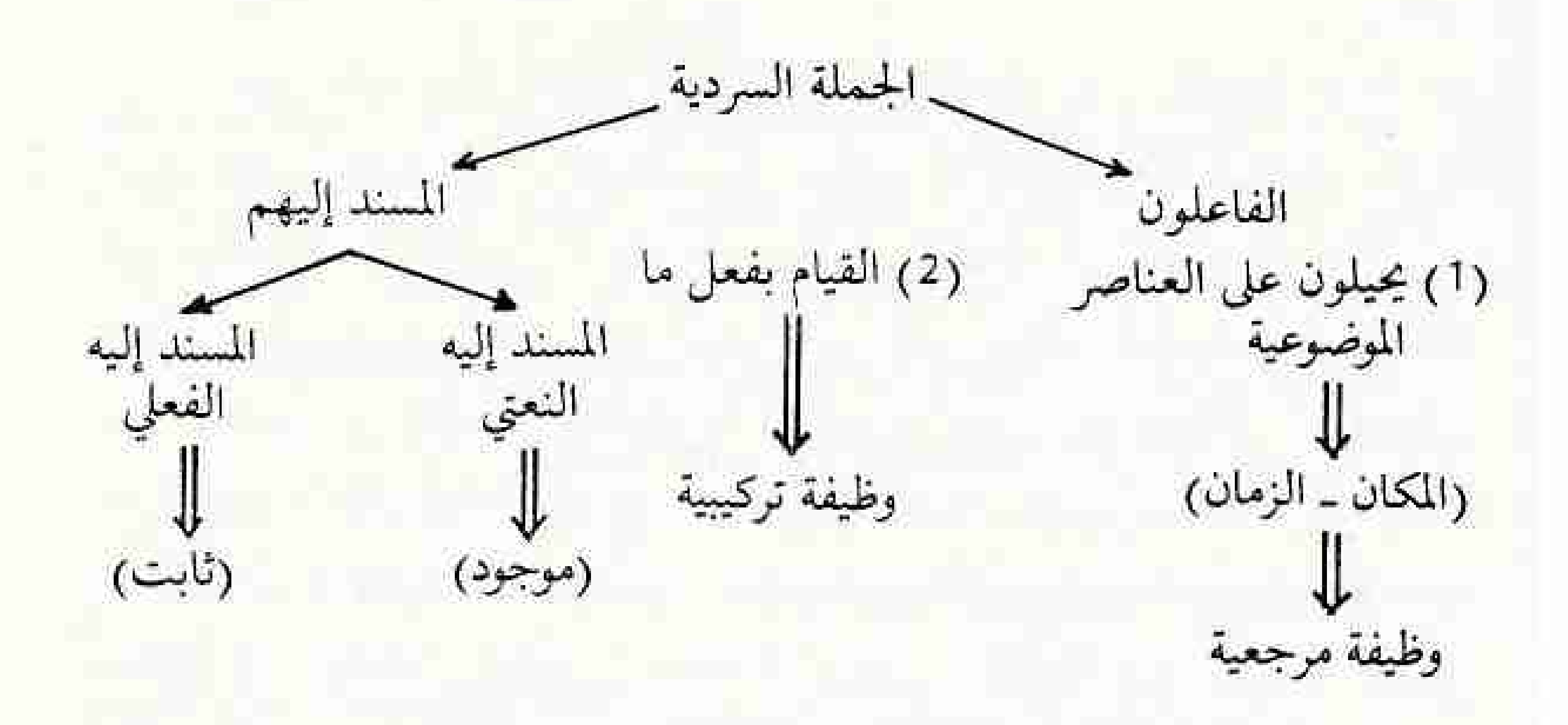
1 ـ التركيبة السـردية :

يرصـد نحو الحكي، كما سبق أن أشرت في بداية هذا الجزء، الـوحـدات السردية وما يقوم بينها من علاقات. ولهذا الغرض، يميز تودوروف بين الوحدات السردية الثلاثة التالية: أ ـ الجملة ـ ب ـ المقطع ـ جـ ـ النص.

ويعتـبر تودوروف الـوحدتين الأوليين أبنية تحليلية، بينما تشكل الوحدة الثالثة وحدة اختبارية.

أ) الجملة السردية :

يمكن أن نقدم هذه الوحدة السردية على شكل ترسيمة تلخص ثراءها وحيويتها في علاقتها مع باقي الوحدات :



وتلخص هذه الترسيمة مبادىء عامة، كالتوازن ـ الاخلال بالتوازن ـ استعادة التوازن. وهي مبادىء ذات صفة نحوية لأنها توازي حالات وصفات تسند إلى مسند إليه.

ب) المقطع السردي :

إن الجملة السردية ـ في شعرية تودوروف وتراث الشكلانيين الروس بعامة ـ تشكل الوحدة الدنيا لكل تحليل للحكي، إلا أن مجموع الجمل السردية يتوزع في علاقات ـ أنظمة مختلفة، قد يجمع بينها عامل منطقي، سببي أو إدماجي. غير أن المهم هو التوليف القائم بين هذه الوحدات الدنيا، الذي يشكل الوحدة العليا التي يسميها تودوروف بالمقطع (20) هذا الذي يأتي نتيجة لمتتالية تتصف بتكرار غير تام للجملة الأصلية، وهذا المبدأ يسميه تودوروف بالتحويل الذي يأتي في الحكي ـ النموذج عبر حلقتين اثنتين[20'] :

1) حلقة تصف حالة توازن أو اضطراب.

2) حلقة تصف الانتقال من حالة إلى أخرى.

إلا أن هذا التسلسل ليس نهائيا بالطبع لأنه يمكن للحلقة أن تقطع في وسطها (إنتقال من التوازن إلى الاضطراب فقط، أو العكس) أو أن تقطع إلى عدة أقسام أخرى صغرى.

ج) النـــص :

من اللسنيات، ومرورا بالبلاغة والأسلوبية، يلاحظ فراغ تام حول نظرية للنص، أو لعلها، في غالب الأحيان، ملاحظات متفرقة غير منتظمة. إن النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب، ولهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طوبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل «والنص» كما يقول تودوروف «يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما [يلتقي] مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه (على الرغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة). ويشكل (النص) نسقا لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقته معه (. . .) وبألفاظ هيليمسليفية، إن النص نظام إيحائي، لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة[21]».

إن النص بهذا المعنى هو وحدة اختبارية مادام أنه ليس بجملة ولا بمقطع وإنما هو تشكيل من هذه عبر توليفات حددها تودوروف في ثلاثة[22] :

1) التسلسل : وذلك حينما تحل متتالية بكاملها محل جملة من المتالية الأولى (حالة أصلية ـ تدهور ـ العودة إلى الحالة الأولى) وهذا التسلسل تتداخل فيه القصة كجملة رابطة لتأجيل تنفيذ فعل ما. ومن الأمثلة التي يرصدها تودوروف لهذه الحالة: حكايات شهرزاد، فهي تكثر من الحكايات حتى تؤجل تنفيذ قتلها: وهذا المبدأ هو الذي حدده تودوروف كالتالي: قل حكاية أو تمت[23].

2) التضمن (Enchâssement) حيث توضع المتتاليات الواحدة تلو الأخرى من غير تداخل: والمثال المجسد لهذه القاعدة يستله تودوروف من الحكايات العشر لبوكاشينو (BOCCACE) (الأقصوصة 7 من اليوم الثامن):

= المتتالية الأولى: تترك «هيلين» رجل الدين المتيم بها في الحديقة طوال ليلة شتاء.

= المتتالية الثانية : يحتجز رجل الدين «هيلين» بعد ذلك عارية في برج طوال يوم حار من أيام الصيف. والتماثل هنا بين بنية المتتاليتين واضح.

3) **التداخل** : (Entrelacement) : بين جملة من المتتالية الأولى، تارة، وتارة جملة من المتتالية الثانية. ويبرز هذا الشكل في الرواية التراسلية (Epistolaire) ومثال ذلك تداخل حكايات السيدة تورفيل وحكايات سيسيل في **العلاقات الخطرة** (Les Liaisons dangereuses). غير أن هذه الأشكال قابلة لأن تمتزج فيما بينها[24].

مفهوم التحويل السردي :

تستند مقولة التحويل السردي، عند تودوروف، على أساس التغايرات التي لاحظها في تركيب بنية الحكي عند فلاديمير بروب، وكذلك التطرف الذي ميز مشروع كل من ليفي شتراوس (في تحليله لبنية الأسطورة) وغريماس (في دراسته للمحكيات بصفة عامة). إن الطموح النظري الثاوي وراء مشروع «بروب» هو البحث عن بنية مفترضة للحكي بصفة عامة، وذلك بإقامة تجانس بين وحداته والبحث عن تماسك داخلي لها. والغاية من ذلك سد الفراغ القائم بين عمومية وتعددية المحكيات الخاصة. يميز «بروب» بين الحوافز القارة والحوافز المتغيرة فيسمي الأولى وظائف والثانية صفات وهذه الأخيرة هي التي تتغير عند الشخصيات أما الأفعال أو الوظائف فإنها ثابتة أبدا. والانتقاد الأول الذي يوجهه تودوروف لهذا التعارض كون الثبات والتغيُّر الخاصين بمسند ما (أو محمول ما) قد أسسا داخل جنس أدبي معين (حكايات الجنيات الروسية)، وهذا التمييز، في نظر تودوروف نوعي (Générique) وليس عاما (أي قضويا). وهو نفس الانتقاد الذي يوجهه لـ«بارث» الذي يميز بين الوظيفة والقرينة، ذلك أن هذا التمييز يقع على مستوى المقطع ويخص، بالدرجة الأولى القضايا وليس المسند إليهم (= المحمولات)[25]، كما يعتبر تودوروف الانتقادات التي وجهت من

طرف شتراوس وغـريماس لبروب، التي تخص نزعتـه النظمية في فهم الوظائف على أساس إهمالها للوجه الاستبدالي، غير سليمة، أي أنها تعـزز مصداقية نسقها بدحض النسق الآخر، وبالتالي فإن المستويين النظمي (أو التركيبي) والاستبدالي ضروريان لفهم الوسائط التي تصف العام من خلال النوعي. ومن هنا تأتي أهمية مقولة التحويل السردي كواسطة لتحليل الحكي[26].

من الضروري أن أشير مع تودوروف إلى أن مصطلح تحويل يظهر في كتـابـات بروب بمعناه الدلالي وليس التركيبي (وهو ما نجده عند شتراوس وغريماس). ويؤكد أن مفهومه للتحويل شبيه بهذين الأخيرين لكنه أدق منهما بكثير[27]. إذاً متى يمكن الحديث عن علاقة تحويلية بين قضيتـين ما؟ يتحقق ذلـك عندما تكون القضيتان مشتركتين في نفس المحمـول ـ المسند وبالتالي فلا تحويل مع وجود محمولين مستقلين، أو تكـون القضيتـان نتيجـة لبعضهـما البعض. وعليه فإنه لا تحويل مع محمـولات ترتبط بعـلائق عِلّية، أو ترابـطية أو تضمنية[28]. كما يميز تودوروف بين نوعين اثنين من التحويلات السردية: الأولى بسيطة (أو تخصيصية) والثانية مركبة (أو هي ردود أفعال):

1 ـ **التحويلات البسيطة** :

وهي تلك التي ترتكز على أساس تغيير (أو إضافة) عامل مخصص للمحمول. وتكون المحمولات هنا موجودة على أساس يعادل صفر عامل.

وتتفرع هذه التحويلات إلى ست تحويلات فرعية، الفرق بينها نوع الصياغة اللغوية أو الأشكال اللسنية المهيمنة عليها.

1) **تحويـلات الصيغـة** : وهي التحـويلات التي يعبر عنها في اللغـة، بخصوص الامكان، الاستحالة، أو الضرورة بواسطة أفعال نمطية (وجب ـ استطاع) والصياغة الملائمة لجزء منها تكون كالتالي:
س يبدأ في ارتكاب جريمة.

2) **تحويـلات القصـد** : حيث يشـار إلى القضية التي يريد الشخص تحقيقها وليس إلى الفعل ذاته. ويصاغ هذا الفاعل لغويا من خلال بعض الأفعـال التـالية: حاول ـ عزم صمم. ومثـال ذلـك: س يصمم على ارتكاب جريمة.

3) **تحويـلات النتيجـة** : إذا كان الفعل، في النمط التالي من التحويل، في حالة نشوء، فإنه في هذه الحالة الثالثة يصبح تاما. ويشار إلى هذا الفعل بواسطة بعض من الأفعال التالية: نجح في، وفق إلى، حصَّل على. ومثالها: س نجح في ارتكاب جريمة.

4) **تحويلات الطريقة** : يعتبر تودوروف ما سبق من تحويلات تحويلات للطريقة، وذلك لأنها تخصص الكيفية التي يدور بها الحدث. وتنجـز كل لغـة في هذا التحـويل من خلال الـظروف والأحـوال أو الفضلات التكميلية. كما أن بعض الصيغ الفعلية قادرة على تحقيق هذا التحويل، ومثال ذلك: س بادر إلى ارتكاب جريمة.

5) **تحويلات المظهر** : يعبر عن المظهر عادة عبر أفعال مساعدة من مثل: شرع ـ كان بصدد ـ إنتهى. ومثالها: س يشرع في ارتكاب الجريمة.

6) **تحويلات الوضع** : ويستعمل تودوروف مفهوم الوضع كما يحدده ب. ل. وورف (B.L. WHORF) فهـو يعني تعـويض الصيغـة الايجـابية للمحمول بصيغة سلبية أو الصيغة المقابلة. ومثالها: س لم يرتكب جريمـة. وإن النمـوذج التحـويلي الـذي نجده عند غريماس يستند، في تكوينه، على النماذج المنطقية لكل من بروندال (BRONDAL) وبلانشي (BLANCHÉ).

2) **التحويلات المركبة** :

ويتميز هذا النـوع الثـاني من التحـويلات بظهـور محمول ثان ينضاف إلى المحمول الأول، ولا يمكن أن يوجد مستقلا عنه، بيد أنه في حالة التحويلات البسيطة لا وجود إلا لمحمول واحد وبالتالي لا وجود إلا لذات واحدة. وإن حضور محمولين اثنين معناه تجاور ذاتين معا:

س يعتقد أنه قتل أمه وص يعتقد أن س قتل أمه. وهذا التحويل المركب هو تحويل للقضية: س قتل أمه. وإن هذا التفريع كما يشير إلى ذلك تودوروف، في جل كتاباته، منطقي خالص، غير سيكولوجي. والسيكولوجيا لا تتدخل هنا إلا كموضوع للمعرفة وليس كأداة للعمل[29].

وعلى غرار تفريعات التحويلات البسيطة، يقسم تودوروف التحويلات المركبة إلى ستة أنماط أساسية، وهي على التوالي:

1) **تحويلات الظاهر** : وهي كل التحويلات التي تشير إلى تغيير محمول بآخر، مع إمكانية مرور هذا الأخير إلى محل الأول من دون أن يكون كذلك في الحقيقة. والصيغ الفعلية المجسدة لذلك، منها: أبدى - تظاهر - زعم - تنكر. وفي أغلب الأحيان، فإن الفعل الأول غير منجز: س (أو ص) زعم أن س ارتكب جريمة.

2) **تحويلات المعرفة** : وهي كل التحويلات التي تصف، بالضبط، استعادة الوعي التي تخص فعلا مشارا إليه بواسطة محمول آخر. والأفعال التالية تصف مختلف أوجه المعرفة: لاحظ - علم - تنبأ - عرف - جهل. ومن ذلك العجز عن تذكر أفعال لاشعورية إلخ: س (أو ص) يعلم أن س ارتكب جريمة.

3) **تحويلات الوصف** : يرتبط هذا النوع مع تحويلات المعرفة، لأنه يجمع الأفعال الموجهة إلى أحداث التعرف، فهو في الحقيقة مجموعة صغرى لأفعال القول تؤدي، في غالب الأحيان، الوظيفة التالية: الاثبات - الملاحظة. وهي تفيد أفعالاً مستقلة: حكى - قال شرح. ومثالها: س (أو ص) يحكي بأن س ارتكب جريمة.

4) **تحويلات الافتراض** : وتتكون هذه التحويلات من مجموعة صغرى من الأفعال الوصفية التي تحيل على أفعال غير منجزة بعد، من مثل: توقع - استشعر - شك - تحسب. إننا هنا أمام تنبؤات. وهذا ما يجعل الأفعال تحيل على المستقبل، عكس التحويلات الأخرى التي تحيل إما على الماضي أو الحاضر. ومثال ذلك هذه التحويلات: س (أو ص) توقع أن س سيرتكب جريمة.

5) **تحويلات شخصية** : إن هذا النمط من التحويل يمر بنا، توًّا، إلى محيط آخر. فبينما كانت التحويلات السالفة تعالج الارتباطات القائمة بين الخطاب وموضوع الخطاب، المعرفة وموضوع المعرفة، فإن التحويلات التالية تتعلق بموقف الذات من القضية، وتحيل على ذلك بواسطة بعض من الأفعال التالية: إعتقد - فكر - عنده إحساس بـ - اعتبر . . إلخ. وهذا النوع من التحويلات لا يغير حقيقة القضية الأساسية، ولكن يغير الصفة باعتبارها موضوعا للملاحظة لذات ما: س (أو ص) يعتقد أن س ارتكب جريمة.

6) **تحويلات الموقف** : إذا كانت تحويلات الطريقة تضيف إخباراً ما عن الذات، فإن هذه التحويلات تهم المحمول (= المسند) ذلك لأنها تصف ما يحدث عند الفرد خلال زمن معين يستغرقه الحدث. ويعبر عن ذلك من خلال الأفعال التالية: سخر - انشرح - إشمأزّ. ومثالها[30]: س يُسرُّ بارتكابه جريمة.

ملاحظة : إن التحويلات رقم 2-5-6 تستعمل بكثرة في نمط معين من الكتابات، وهو ما يعرف تحت آسم الرواية النفسية. كما أن هذه التحويلات تثير مشكلا منهجيا يتمثل في جهلنا بالكيفية التي يمر بها التحويل من النص إلى المصطلحات الوصفية الاجرائية، مع ازدواجية تحليلين مختلفين الأول قضوي (أو مفهومي) والثاني معجمي - وزيادة على هذا فإن هذه التحويلات قابلة لأن تفرع أكثر وذلك بتفتيت مجموعة من الأفعال التي تخص الشجب أو التهنئة. وإن هذه التحويلات غير مستقلة عن بعضها البعض.

وأخيراً، أود أن أوجز بعض التطبيقات الوجيهة التي أجراها تودوروف على بعض الآثار الأدبية من مثل *(Quête du Graal)* [31] والقصص القصيرة لهنري جيمس[31] (H. JAMES) وهنا بعض التلخيصات أو الخلاصات:

1) ففي *(Quête du Graal)* نجد أن تنظيم الحكي ينبني على مستوى التأويل لا على مستوى الأحداث التي يمكن تأويلها (تودوروف: 1971، ص68) وأن مبدأ الامتحان حاضر بجلاء وينبني

على المثال التالي: إذا قام س بأي فعل، فإنه سيحدث له كذا وكذا. . . (نفس المرجع). ومعنى هذا أن هناك نمطين اثنين للتحويلات:

أ ـ أن الأحداث التي تقع يعلن عنها منذ البداية، هذا من جهة.

ب ـ ومن جهة أخرى فعندما تقع هذه الأحداث يعطى لها تأويل جديد بواسطة شفرة رمزية خاصة[32].

2) وفي القصص القصيرة لهنري جيمس تهيمن تحويلات المعرفة بل إنها تحدد السير الخطي للحكي[32] ذلك أن عاملة التلغراف، مثلا تجهل في البداية كل ما يتعلق بالضابط إفرارد (EVERARD). وفي النهاية تجمع ما يكفي من المعرفة عنه. ففي الحالة الأولى يتجه اهتمام القارىء نحو المستقبل: ما مصير العلاقة بين الفتاة الشابة والضابط؟ وفي الحالة الثانية يتجه هذا الاهتمام إلى الماضي: من هو «إفرارد»، ماذا حدث له[33]؟.

---

1) TZVETAN TODOROV (1970), p. 100.

2) D.E.S.L., p. 376.

3) T. TODOROV (1970), p. 24. ومادام أن الأدب مجال للايحاء (Connotation) فإن هذا يعني أنـه مجال لامكانية تأويل متعددة تسمح بها لغة ليس هدفها الاخبار والاعلام بقـدرما تنهض بلعبة التعدد التعبيري. واستنادا إلى هذه القواعد أسس تودوروف، اعتمادا على فلاديمير بروب، نحو الحكي واشتغل جاكبسون قبله، في أفق بناء نحو الشعر:

– Grammaire du Décaméron, Mouton (1969).

– Poésie de la Grammaire et Grammaire de la Poésie, in JAKOBSON (1977).

4) T. TODOROV (1968), p. 68.

5) Ibid. : حيث استند تودوروف في ذلك على تقسيم توماشفسكي.

6) T. TODOROV (1968), p. 59.

*) Causalité, Disjonction, Conjonction, Exclusion, Inclusion.

7) T. TODOROV (1972), p. 377.

8) T. TODOROV (1968), p. 69.

9) Ibid.

10) TODOROV (1971), p. 35-36.

11) T. TODOROV (1968), p. 71.

12) TODOROV (1987), p. 54.

13) TODOROV (1968), p. 74.

T. TODOROV (1987), p. 62-63. (14

Ibid., p. 69. (15

«La révolution du langage poétique», J. Kristeva, p. 221, Seuil, Points, (1974). (*

TODOROV (1968), p. 77. (16

«Introductions aux études littéraires», (in Duculot), p. 20. (17

«La Grammaire du Récit: le Décaméron, in T. TODOROV (1971), p. 48. (18

Ibid., pp. 48-49. (19

T. TODOROV (1968), pp. 82-83. (20

TODOROV (1972), p. 375. (21

T. TODOROV, (1968), p. 83. (22

(23 T. TODOROV (1971), p. 41 (le récit égale la vie, l'abscence du récit, la mort. Si chahrazade ne trouve plus de Contes à raconter, elle sera exécutée), (T. TODOROV (1971), p. 41.

T. TODOROV (1968), p. 85. (24

T. TODOROV (1972), p. 368. et T. TODOROV (1971), p. 119. (25

T. TODOROV (1971), p. 118. (26

Ibid. p. 123. (27

T. TODOROV, (1972), p. 369. (28

T. TODOROV (1971), p. 123-124. (29

(30 أنجز هذا الجزء الخاص بالتحويلات السردية انطلاقا من أعمال تودوروف التالية :
T. TODOROV (1971), p. 117-132. et T. TODOROV (1972), p. 368-374.
et TODOROV (1968), p. 85-92.

(31 «La Quête du récit : le Graal», Edition d'A. Béguim et d'Y. Bonnefoy, (Paris, Seuil, (1965).
«Le secret du récit», H. JAMES, in TODOROV (1971), p. 59-81. et aussi in T. TODOROV (1987), pp. 95-107.

T. TODOROV (1971), p. 129. (32

Ibid., p. 91. (33

جـدل النـظـريــة :

كما رأينا فإن الشعرية، كما هي عند تودوروف، بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص، في ذلك، إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي. فشعرية تودوروف ليست شعرية تجريبية وإنما هي تجريدية. ومن ثم فهي لا تهتم بشعرية الكتاب أو المدارس (أو التيارات) الأدبية. وهذا ما يجعل شعرية تودوروف امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية، رغم الاختلافات الدقيقة الموجودة بينهما، زيادة على الموقف الذي أبداه أخيرا (تودوروف: 1984) من كون الشكلانية مجرد تراكم أفكار، أي إيديولوجيا وجزء من إيديولوجيا عامة.

إن الثوابت السابقة هي التي أثارت حفيظة بعض الشاعريين المعاصرين (Poéticiens). فهنري ميشونيك (H. Meschonnic) يعيب على شعرية تودوروف كونها تقف عند حدود البديهيات، بل إنها تسطير لتحصيل الحاصل (Tautologie). يقول ه. ميشونيك موضحا ـ حسب نظره ـ طبيعة العمل الأدبي: «ليس العمل الأدبي، وكل الأدب إلاَّ تحييناً[34]». ويضيف أن الشعرية لا يعنيها فقط موضوع المقولات اللسنية، فلا يمكن أن يكون الأثر الأدبي موجودا كلية، فقط، في نحو النص. وهكذا فإن «ميشونيك» يتهم شعرية تودوروف بكونها وصفية، شمولية، لتحصيل حاصل العمل الأدبي. كما يندد في نفس الوقت، بهذا النمط من الشعريات الذي يوقع النقد في تناقض فظيع من حيث أنه يبني نظرية للأجناس الأدبية في الوقت الذي يجرد فيه الأدب من كل قيمة. والنقد الأدبي، حسب ميشونيك، دائما، هو الذي يتوجه نحو الشكل-المعنى (Forme-Sens) وتجانس القول والمعيش، بحيث لا ينفصل عن ممارسة الكتابة لأنه ضميرها ووعيها[34]؛ لكن ميشونيك يبدو منفعلا أكثر من اللازم وبالتالي فإنه لا يتردد في ركوب موجة جدالية، كان أثرها الخلط بين شعرية أرسطو والشكلانيين الروس وشعرية تودوروف أخيرا.

فهو من أجل أن يصفي التراث الشكلاني شرع في نزعة مضادة للأرسطوطالية[35]، ونسي أن علم الأدب لن يصبح مطابقا لاسمه إلا إذا استطاع أن يستخلص قوانينه الداخلية التي تميزه كممارسة أولا، كنشاط، وثانيا كخطاب له تبنينه الخاص، مما يحتم مبدئيا مقاربته من هذه الجهة وإلا اختلط المكتوب مع المعيش (التخييلي ـ الواقعي) وصار الحديث مميعا ويصح فيه كل كلام. ومع ذلك فإن هذه الانتقادات لا تخص إلا مرحلة من صياغة شعرية تودوروف. ذلك أن تودوروف (1984) بلور تصورا أكثر شمولية للنقد الأدبي، حيث اقترح منهجيا ما سماه بالحوارية. يقول تودوروف مشخصا مثل هذه الحالة السابقة ـ نقد ميشونيك ـ مبينا قصده من نقد حواري: «من المعلوم كم هو صعب سماع مأخذ يوجهه إليك الآخرون. فأما أنهم يهاجمونك، ولكن ذلك لأنهم لا يعرفونك ولا يسعون إلى فهمك: يغتاضون لكونك مختلفا عما يتمنون أن تكون عليه. وإما أنهم قريبون منك (أو هكذا كانوا) [. . .] يتكلم النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات ـ أو بالأحرى مع المؤلفات، فهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين. ليس النص المنتقد موضوعا ينبغي (تقعيد لغة) أن يأخذه على عاتقه، ولكن خطاب يلتقيه خطاب الناقد، المؤلف هو أنت وليس هو محاور يجري النقاش معه حول القيم الانسانية[36]».

لقد أدرك «تودوروف» مع كتابه ميخائيل باختين: **المبدأ الحواري** (Mikhaïl BAKHTINE : Le principe Dialogique (1981) كم أن الأدب في حاجة إل أفكار، وكم أن المقاربة البنيوية ناقصة مما يحتم ملؤها بمكتسبات المختص بالايديولوجيات. وحينما تحدث عن بنيشو وفراي (1984) إتضح له أنهما يشتركان معا في نفس النقص، كما لو أنه يلمح لقول «باختين» عن إدراج الطرائق العلمية في النقد: «وبالفعل، فإن الطموح إلى تأسيس علم بكل وسيلة متاحة وبأسرع وقت قد هون عمليا من حدة المشكلة وقاد إلى إفقار الموضوع المدروس وفي وضعنا إفقار العمل الفني الأدبي وكذا إفقار جوهره[37]» ومن تم قد تحرم الشعرية المعاصرة نفسها من هذا الأساس الاسطيقي العام الذي هو وحدة الثقافة، وتغدو مجانية وتافهة منذ أول إقلاعها، «والتحديد الآلي

للشعــرية يجب أن يكــون هو جمالية الفن الأدبي باستقـلال تام عن الاستطيقا العامة[38]» .

ويقول تودوروف (1984 ، ص149) معضدا هذه الفكرة : «إن تغيير صورتنا النقدية على هذا النوع ليس ممكنا إلا إذا جرى تحويل ، في الـوقت نفسـه للفكـرة المكـونة عن الأدب . فمنذ مئتي عام ردد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذي لا يحصون ، كل منهم بشكل أفضل من الآخر ، أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها . حان الوقت لبلوغ (للرجوع إلى) البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها : للأدب صلة بالوجود الانساني[39]» .

«إنـه [الأدب] لعبـة شكلية لعنـاصره وفي نفس الـوقت هيئـة إيديولوجية (وعدة أشياء كذلك) ، إنه ليس بحثاً عن الحقيقة وحسب ، ولكنه هذه الحقيقة أيضاً[40]» .وكما يشير تودوروف في الأخير فإن النقد الحواري وُجد في كل الأزمنة (كأنماط النقد الأخرى) ويمكن عند الحاجة التخلي عن هذه التسمية إذا ثبت أن معنى النقد هو دوما تجاوز للتعارض بين الـدوغمائية والتشكيكية . لكن هل يقدم عصرنا هذا فرصة لميلاد حسـاسية مماثلة . إن التفـاؤل وحده قد يشرع للآتين أبوابه بكثير من الفرح ، غير أننا لا نعرف متى نقتنص هذا الشكل من الفكر .

1988 ـ 87

34) «Pour la poétique», Henri Meschonnic, Gallimard, 1970, p. 46.

35) Ibid., p. 151-169.

36) نقد النقد ، تودوروف ، ترجمة د . سامي سويدان .

37) «Esthétique et Théorie du Roman», M. BAKHTINE, p. 148-143.

38) Ibid. p. 27.

39) نقد النقد ، ص149 .

40) نقد النقد ، ص150 ، TODOROV

لائحة المراجع

(ترتيب المراجع يخضع لأهميتها ووظيفتها في البحث) :

*** T. TODOROV**

1) ›Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes‹ Paris-Seuil : (1965)

2) ›Littérature et Signification‹ – Paris-Larousse : (1967)

3) ›La poétique‹ Paris-Seuil/Points (N. 45) (1968)

وكذلك الترجمة العربية، دار توبقال ط 1 1987 . المقدمة بالخصوص هو ما همني بالأساس.

4) ›Introduction à la littérature fantastique‹ (Coll-Points) (1970)

5) ›Poétique de la prose‹ (Paris-Seuil/Points) (1971)

6) ›Les genres du discours‹ (Coll-Poétique) (1971)

7) ›Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du language (avec Ducret) (Coll-Points) (1972)

8) ›Théorie du Symbole‹ (Coll-Points) (1977)

9) ›Critique de la critique‹ (Paris-Seuil) (1984)

وكـذلـك الترجمة العربية، منشورات : مركز الانماء القومي، بيروت ط 1 (1986) ولكنها ترجمة مضطربة لغة واصطلاحا وغير مذيلة بهوامش توضيحية للمترجم)

10) ›Trikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique‹ (Coll-Poétique) (1981)

11) **R. Barthes :** «درجة الصفر في الكتابة»، ترجمة د. محمد برادة منشورات سمير ط 1 (1981)

12) * «النقد والحقيقة»، ترجمة إبراهيم الخطيب (1985)

13) **R.Jackson:** ›Huit questions de poétique‹ (Coll-Poelats) (1977)

المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ترجمة فريدأنطنيوس (سلسلة عويدات - بيروت ط 2 (1980)

14) * **RH. Van TIEGHEM**

15) * ›**Brunel (et autres)** La critique littérature N. 664 que sais-je ? 2ème Edition – juin (1984)

16) * **G. Genette :** Figures I (Seuil) (1966) – Figures II (Seuil-Points) (1969)

17) * **G.Genette** Théorie des genres (Points) (1986) (G. Genette et autres)

18) **E.de la Rochefoncauld :** ›En lisant les cahiers de P. Vallery (Ed. Univérsitaires (1967)

19) **J.L.Cabanes :** ›Critique littéraire et Sciences humaines‹ Payot (1984)

20) **M.Delacroixet F. hallyn** (et autre) : Introduction aux études littéraires, Duculot (Belgique) (1987)

نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي
21) **R. Wellet et A. Narren** (دون طبعة ودون تاريخ)

22) Groupe tru ›Rhétorique Générale‹ (1982) Points-Paris (1ère Ed. Larousse : 1970)

23) J. Lyons : ›Lingnistique Générale‹ (1970) (Larousse)

24) P. Guirraud : ›La sémantique‹ N. 655 Que sais-je ? (P. U. F) (8éme Edition W . Empson/et autres ainsi que TODOROV) (1975)

25) ›Sémantique de la poésie‹ Points – 1979

26) M. Riffaterre : ›La production du texte‹ 1979 (Seuil- Paris)

27) M. Faucault : ›Les mots et les choses‹ 1979 (Gallimard-Paris)

28) J. Krictera : ›La révolution du language poétique‹ (1974) (Ed. Seuil- Points)

29) M. Bakhtine : ›Esthétique et théorie du roman‹ Gallimard 1978

30) H. Mechonric : ›Pour la poétique‹ Gallimard-Paris 1970

31) Ph. Hamon (et autres) : ›Littérature et réalité‹ (1982) (Seuil-Points).

مجلات وجرائد

32) مجلة أقلام العدد، 10_1979

33) الثقافة الأجنبية، العدد 1 ، 1986

34) جريدة الحوار الأكاديمي والتربوي : العدد 1 ، السنة الأولى .

35) دراسات أدبية ولسانية : العدد 30 ، السنة 01، 1986

جرد عام بالمصطلحات الواردة في البحث

(حيث اقتصرت على ما اجتهدت في ترجمته شخصيا متلافيا ما ترجم في الشعرية (الترجمة العربية). ويخضع ترتيب المصطلحات لورودها في البحث قصد القدرة على استثمارها أثناء مراجعة البحث):

العربي	الأجنبي	العربي	الأجنبي
الشعرية	Poétique	مغلوط تاريخيا	Anachronique
الشاعري	Poéticien	(خطاب شفاف)	(Discours) transparent
السمة الشعرية	Poéticité	(خطاب) ثخن	(Discours) Opaque
الطريقة	Procédé	الايحاء (أو المجاز)	Connotation
تيماتيكية	Thématique	(الاستعمال) اللعبي	Ludique
تيمة	Thème	سيرورة	Processus
التركيب	Syntaxe	الرمزي	Le symbolique
الأسلوب	Style	التشخيصي	L'allégorique
الترميز	Code	الدلالة المرجعية	Signification Référentielle
القراءة المحايثة	Lecture Immanente	الدلالة الحرفية	Signification littérale
نسق	Système	الدلالة المادية	Signification matérielle
دوغمائية	Dogmatisme	المحتمل	Le vraisemblable
علم الأدب	Science de littérature	قصيدة ملحمية	Poème Epique
الخطاب	Discours	العلّية	Motivation
الصوري	Formel	التجرد	Dénudation
السيميوطيقا	Sémiotique	التأليف	composition
نمذجة	Typologie	اللائحة الاصطلاحية	Terminologie
المحاكاة	Mimésis	المظهر الدلالي	Aspect Sémantique
التطهير	Catharsis	المظهر اللفظي	Aspect Verbal
وهم تكويني	Genetic fallacy	المظهر التركيبي	Aspect Syntaxique
وهم القصد	Intentional fallacy	الملفوظ	Enoncé
وهم عاطفي	Affective fallacy	التلفظ	Enonciation
الوهم	fallacy of	سجلات القول	Registres de parole
التواصلي	communication		
المفهوم	Concept	السرد	Narration
الايتمولوجي	étymologie	السارد	Narrateur
الجنس الأدبي	Genre littéraire	المسرود له	Narrataire

النوع	Type
التصويرية (الخاصية)	Figuralité
أحادي القيمة	Monovalent
متعدد القيم	Polyvalent
المستنسخ	le Cliché
الخطاب المحمول	Discours rapporté
الحكي	Récit
الحكاية	Récit
زمن الخطاب	Temps du discours
زمن الحكي	Temps du récit
زمن القصة	Temps de l'histoire
زمن الكتابة	Temps de l'écriture
زمن القراءة	Temps de la lecture
زمن المؤلف	Temps de l'âuteur
الزمن التاريخي	Temps historique
العرض	To schow
الحكي	To tell
التحليل القضوي	Analyse propositionnelle
القضية	Proposition
الموضوع	Le sujet
المحمول (= المسند)	Le prédicat
الانتظام المنطقي	Ordre logique
الانتظام الزمني	Ordre temporel
الانتظام المكاني	Ordre Spatial
السببية المباشرة	Causalité Directe
السببية التوسطية	Causalité Médiatrice
تحويلات الوصف	Transformation de description
تحويلات الافتراض	Transformation de supposition
تحويلات التذويت	Transformation de subjectivation
تحويلات الموقف	Transformation d'attitude
تحصيل الحاصل	Tautologie

الرؤية	Vison
المنظور	Perspective
التبئير	Focalisation
الممثَّل (المشخَّص)	représenté
الصيغة	Mode
الحكي المعرفي	Récit Gnoséologique
الجناس الابدالي	Anagramme
نحو الحكي (تقعيد الحكي)	Grammaire du récit
(اللغة) الحلمية.	(langue) Onirique
التسلسل	Enchaînement
التضمن	Enchâssement
التداخل	Entrelacement
الرواية التراسلية	Roman Epistolaire
التحويل السردي	Transformation narrative
الحوافز القارة	Motifs constantes
الحوافز المتغيرة	Motifs variables
تحويلات البسيطة	Transfomation simple
تحولات الصيغة	Transformation de mode
تحويلات القصد	Transformation d'Intention
تحويلات النتيجة	Tranformation de résultat
تحويلات الطريقة	Transformation de manière
تحويلات المظهر	Transformation d'Aspect
تحويلات الوضع الاعتباري	Transformation de statut
التحويلات المركبة	Transformations complexes
تحويلات الظاهر	Transformation d'apparence
تحويلات المعرفة	Transformation de connaissance

لائحة منشورات عيون المقالات

دراسات أدبية

نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب
د. أمجد الطرابلسي
في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)
حميد الحميداني
الأسطورة والرواية
ميشيل زيرافا ـ ترجمة: صبحي حديدي
الأسطورة والمعنى
كلود ليفي ستروس ـ ترجمة: صبحي حديدي
سوسيولوجيا الغزل العربي
الطاهر لبيب ـ ترجمة مصطفى المسناوي
الماركسية والنقد الأدبي
تيري إكلتون ـ ترجمة: جابر عصفور
القصيدة المغربية المعاصرة ـ 1 ـ
عبد الله راجع
القصيدة المغربية المعاصرة ـ 2 ـ
عبد الله راجع
مفهوم الأدبية في التراث النقدي
توفيق الزيدي
الرواية والواقع
لوسيان غولدمان ـ ترجمة: رشيد بنحدو
مداخل إلى علم الجمال الأدبي
د. عبد المنعم تليمة.
في مناهج الدراسات الأدبية
حسين الواد
الاسلام والمسرح
محمد عزيزة
عبقرية الصديق (مقالات تحليلية)
مجموعة من الأساتذة
رجال في الشمس
مجموعة من المؤلفين
الماركسية والفن الحديث
ف. دكلينجندر ـ ترجمة وتقديم ابراهيم فتحي

دراسات سيميائية وبنيوية

مبادىء في علم الأدلة
رولان بارث ـ ترجمة: محمد البكري
مدخل إلى السيميوطيقا (1)
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
إشراف: سيزا قاسم
مدخل إلى السيميوطيقا (2)
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
إشراف: سيزا قاسم
عصر البنيوية
إديث كيروزيل ـ ترجمة: جابر عصفور
البنى النحوية
نعوم شومسكي ـ ترجمة: د. يؤيل يوسف عزيز
الجذور الفلسفية للبنائية
د. فؤاد زكريا
مساجلة بصدد تشكل علم الحكاية
ليفي ستروس / فلاديمير بروب
ترجمة: محمد معتصم
في اللسانيات واللسانيات العربية
إشراف ادريس الشغروشني وعبد القادر الفاسي

الفهرست

المحتوى الصفحة

طبع بـ : طوب دار قرطبة للطباعة والنشر، 15، زنقة بيرون، بلفدير، الدار البيضاء





من الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعرية، ذلك أنها ليست، في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول ج. جينيت كما أن منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال كما حددنا سابقا. كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة - يدمج الشعرية ضمنه - باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل، مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب وتكون الشعرية، عند هذا التيار الحديث، المعرفة الشمولية بالمبادىء العامة للشعر (باعتباره نموذج الأدب) فكيف تتحدد شعرية تودوروف داخل هذا الركام الهائل من التنظيرات وملحقاتها الجمالية المعقدة؟ يتبنى تودوروف في إطار خيار استراتيجي، المفهوم الايتمولوجي للشعرية - مستلهما التعريف الفاليري لها - في كونها ترتبط بكل الأدب (منظومه ونثره) إلّا أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا، ذلك أن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية، مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة (الأدب).

عثماني الميلود

منشورات عيون ص. ب 10958. باندونغ البيضاء 01 ت 31.71.09

طبع بـ : دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٥، زنقة بيروت، بلفدير، الدار البيضاء

18 د